

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE**  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO TEORIA LITERÁRIA

**SHERLOCK HOLMES EM TOM MAIOR: O EFEITO DA MÚSICA EM *UM ESTUDO EM ROSA*, PRIMEIRO EPISÓDIO DA SÉRIE TELEVISIVA *SHERLOCK* DA BBC**

FRANCIS RAIME ZAGURY MATOS

CURITIBA

2020

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE**  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO TEORIA LITERÁRIA

**SHERLOCK HOLMES EM TOM MAIOR: O EFEITO DA MÚSICA EM *UM ESTUDO EM VERMELHO*, PRIMEIRO EPISÓDIO DA SÉRIE TELEVISIVA *SHERLOCK* DA BBC**

FRANCIS RAIME ZAGURY MATOS

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

CURITIBA

2020

**TERMO DE APROVAÇÃO**

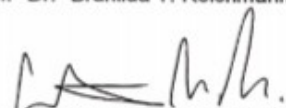
**FRANCIS RAIME ZAGURY MATOS**

**SHERLOCK HOLMES EM TOM MAIOR: O EFEITO DA MÚSICA EM UM  
ESTUDO EM ROSA, PRIMEIRO EPISÓDIO DA SÉRIE  
TELEVISIVA SHERLOCK DA BBC**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo  
Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade –  
UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

*Brunilda T. Reichman*

Prof.ª Dr.ª Brunilda T. Reichmann (Orientadora – UNIANDRADE)



Prof. Dr. Gustavo Nishida (UTFPR)

*Anna S. Camati*

Prof.ª Dr.ª Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Curitiba, 10 de março de 2020.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus pelo dom da vida, por sustentar-me e proteger-me ao longo dessa árdua, porém gratificante caminhada, me dando saúde, força e paz de espírito.

À minha amada esposa Sandra, amiga fiel e companheira, sempre presente em todos os momentos de minha vida. Pelo seu grande amor, incentivo, paciência e por nunca ter deixado de acreditar neste sonho.

Aos meus pais, Francisco e Raimunda, que proporcionaram a mim uma educação com princípios firmes e rígidos que jamais esquecerei.

À minha irmã Lilian. Sempre preocupada com meus rins e torcendo pelo meu sucesso. Obrigado, mana!

A Waldir e Darcy, avós maravilhosos que muito me ensinaram sobre a vida por meio de exemplos simples, porém, de muita sabedoria, in memoriam.

Aos professores do curso de mestrado da UNIANDRADE, pelos ensinamentos eternos que levarei comigo no percurso de novos caminhos.

À minha orientadora, coordenadora, professora e amiga, Prof.<sup>a</sup> Dra. Brunilda, pelos valiosos ensinamentos compartilhados com este biólogo. Pela paciência e compreensão em todos os momentos que trilhamos. Minha eterna gratidão pelo exemplo de ser humano que você é, sempre mostrando o caminho a ser seguido e, mais do que isso, como percorrer esse caminho. Enfim, pelo desafio proposto em fevereiro de 2018, fazendo com que eu conseguisse "ouvir" novamente os sons da narrativa de um objetivo adormecido há dez anos.

Às professoras Anna Stegh Camati, Greicy Pinto Bellin e ao professor Gustavo Nishida, meu respeito e gratidão pelas valiosas observações e sugestões a este trabalho.

A todos os colegas de mestrado da UNIANDRADE, que estiveram comigo nesta jornada.

Ao Colégio Militar de Curitiba (CMC), que contribuiu de forma ímpar para que minha qualificação profissional alcançasse mais um degrau.

À turma do 9.º ano de 2019 do CMC. Meus eternos alunos, com os quais eu ri, chorei, marchei, ensinei... foram tantos momentos, cada um mais especial do que outro. Momentos que jamais esquecerei.

***O temor do Senhor é o princípio da sabedoria;  
os loucos desprezam a sabedoria e a instrução.***

***Provérbios 1:7***

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	<b>viii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ix</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>1 SIR ARTHUR CONAN DOYLE E O ROMANCE POLICIAL</b> .....	<b>7</b>
1.1 VIDA E OBRA .....	7
1.2 GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE POLICIAL .....	11
<b>1.2.1 Série <i>noir</i> e romance de enigma</b> .....	<b>21</b>
<b>2 STEVEN MOFFAT E MARK GATISS: CRIADORES DA SÉRIE <i>SHERLOCK</i></b> <b>DA BBC</b> .....	<b>28</b>
<b>3 RELAÇÃO ENTRE LIRATURA E MÍDIAS AUDIOVISUAIS</b> .....	<b>37</b>
3.1 ADAPTAÇÃO E INTERMIDIALIDADE EM CENA .....	37
3.2 O ENREDO SHERLOCKANO DE DOYLE EM <i>UM ESTUDO EM ROSA</i> .....	42
<b>4 EFEITOS DA MÚSICA EM DIÁLOGO COM A TECNOLOGIA</b> .....	<b>57</b>
4.1 ELEMENTOS SONOROS .....	63
<b>4.1.1 Diálogos</b> .....	<b>63</b>
<b>4.1.2 <i>Foley</i></b> .....	<b>66</b>
<b>4.1.3 Efeitos sonoros</b> .....	<b>69</b>
4.1.3.1 Sons do ambiente .....	69
4.1.3.2 <i>Hard effects</i> .....	70
4.1.3.3 <i>Sound effects</i> .....	71

<b>5 ANÁLISE DOS SONS .....</b>	<b>73</b>
5.1 DR. WATSON ÁPOS O AFEGANISTÃO .....	81
5.2 ABERTURA DA SÉRIE .....	83
5.3 CHICOTADAS DE HOLMES .....	84
5.4 MULHER DE ROSA .....	87
5.5 NA CASA DA SENHORA HUDSON .....	88
5.6 HOLMES E WATSON NO TÁXI .....	89
5.7 MULHER DE ROSA MORTA .....	91
5.8 HOLMES E WATSON PERSEGUINDO UM TÁXI .....	94
5.9 JOGANDO COM O INIMIGO .....	97
5.10 FIM DE JOGO .....	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>113</b>
<b>LISTA DE PARTITURAS.....</b>	<b>117</b>
<b>LISTA DE TABELAS .....</b>	<b>118</b>
<b>LISTA DE FIGURAS DAS CENAS DO DVD EM APÊNDICE .....</b>	<b>119</b>
<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>120</b>



## RESUMO

A presente dissertação visa analisar o efeito da música no episódio *Um estudo em rosa* da série televisiva *Sherlock*, da BBC, adaptação da narrativa ficcional *Um estudo em vermelho* (1887), de Sir Arthur Conan Doyle. Inicialmente, discorreremos sobre a vida e obra de Doyle, criador do maior e mais mítico detetive de todos os tempos. Tendo como base estudos de teóricos especializados sobre romance policial, como Paulo M. de Albuquerque, Sandra Reimão e P. D James, realizamos uma revisão da gênese e do desenvolvimento desse gênero, das principais influências e de sua estrutura narrativa, bem como dos elementos que a compõe. Enfatizando a importância do diálogo que a literatura estabelece com diversas mídias audiovisuais contemporâneas, utilizamos textos de alguns dos principais teóricos sobre intermedialidade, intertextualidade e adaptação, como Linda Hutcheon, Thaïs Flores, Irina Rajewsky, Robert Stam, Brunilda Reichmann e Claus Clüver. Diante de meios tecnológicos cada vez mais avançados, esta pesquisa se dedica a analisar as funções da música na narrativa cinematográfica, os efeitos e significados que são transmitidos através dos sons e ruídos na construção do *design sonoro* com base nos estudos de Solange de Oliveira, José Wisnick e Tony Berchmans. Por fim, com o objetivo contribuir nos estudos do som em mídias audiovisuais, realizamos a análise sonora do episódio *Um estudo em rosa* relatando os pontos incisivos que influenciam dramaticamente na construção da narrativa policial em paralelo com outras obras cinematográficas consagradas.

Palavras-chave: Romance policial. Intermedialidade. Música. *Design sonoro*.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to analyze the effect of music in the episode *A study in pink* of the BBC television series *Sherlock*, adaptation of the fictional text *A study in red* (1887), by Sir Arthur Conan Doyle. Initially, we talked about the life and work of Doyle, creator of the greatest and most mystical detective of all time. Based on studies by specialized theorists on detective novels such as Paulo M. de Albuquerque, Sandra Reimão and P. D James, we reviewed the genesis and development of this genre, the main influences and its narrative structure, as well as the elements that compose it. Emphasizing the importance of the dialogue that literature establishes with several contemporary audiovisual media, we use texts by some of the main theorists on intermediality, intertextuality and adaptation, such as Linda Hutcheon, Thaïs Flores, Irina Rajewsky, Robert Stam, Brunilda Reichmann and Claus Clüver. Faced with increasingly advanced technological means, this research is dedicated to analyzing the functions of music in the cinematic narrative, the effects and meanings that are transmitted through sounds and noises in the construction of sound design based on the studies of Solange de Oliveira, José Wisnick and Tony Berchmans. Finally, in order to contribute to the study of sound in audiovisual media, we performed the sound analysis of the episode *A study in pink*, reporting the incisive points that dramatically influence the construction of the police narrative in parallel with other established cinematographic works.

Keywords: Police romance. Intermediality. Music. Sound design.

## INTRODUÇÃO

A literatura, nas últimas décadas, dialoga com vários tipos de produções, sejam elas artísticas ou midiáticas. As produções midiáticas vêm "abrindo" mais o leque de pesquisas relacionadas ao diálogo estabelecido, onde fronteiras entre os diversos campos do conhecimento são apagadas e o debate, por meio de argumentos bem fundamentados, explora espaços pouco ou nunca pesquisados em décadas passadas.

O *corpus* da presente dissertação se debruça sobre o romance *Um estudo em vermelho*, primeiro romance escrito por Sir. Arthur C. Doyle, e o primeiro episódio da primeira temporada da série *Sherlock*, produzido e exibido pelo canal de *streaming* Netflix, intitulado *Um estudo em rosa*.

O primeiro romance de Doyle foi publicado pela *Strand Magazine* em 1887 e, após mais de cem anos, esta e outras obras foram adaptadas para as mais diversas mídias, sejam filmes, histórias em quadrinhos, mangás, séries televisivas, videogames, etc. Verificamos que *Um estudo em vermelho* manteve uma sintonia literária constante com diferentes formas de mídias.

É importante enfatizar que o romance policial se deve muito ao contexto em que foi escrito. O período elizabetano da Londres do século XIX, em que a indústria e técnica eram os adventos da classe burguesa dominante, foi uma atração pela construção de cenários apavorantes onde crimes eram cometidos.

No cenário contemporâneo das adaptações, no que se refere especificamente à produção de narrativas ficcionais em novas mídias, a literatura estabeleceu uma forte e constante interação com os recursos tecnológicos,

devido aos equipamentos em constante desenvolvimento e o uso da tecnologia atual de computadores, celulares e tablets que possibilitam utilizar a internet com grande acessibilidade.

No cenário contemporâneo, onde outras mídias estão constantemente revisitando as obras de Doyle, nos propomos a explorar uma produção audiovisual, especificamente um episódio da série televisiva *Sherlock – Um estudo em rosa*, a partir do romance policial. A presente dissertação pretende, portanto, examinar a estrutura da narrativa do romance policial e seu diálogo no processo de transposição para a mídia digital, tendo como suporte os conceitos de adaptação, intermedialidade e intertextualidade. E, para analisar o efeito da música na adaptação audiovisual, utilizaremos considerações críticas específicas, as quais fornecem subsídios teóricos para uma leitura dessa vertente.

Como estamos explorando o processo de adaptação de um texto físico para uma produção audiovisual, faz-se necessário realizar uma abordagem sobre a narrativa cinematográfica, considerando o processo de transformações que, não somente o cinema sofreu, mas também a televisão, frente às novas mídias digitais que se tornaram rapidamente populares.

Nesta dissertação, as duas obras analisadas proporcionam ao leitor/telespectador o despertar da curiosidade pela solução de um crime. Tal sentimento vem sendo, há mais de um século, a incansável busca da figura do detetive: descobrir "quem" é o responsável por um ato reprovado pela sociedade onde a narrativa se desenvolve, onde o "ato", em praticamente cem por cento dos crimes que constam na literatura policial, é o assassinato. Segundo James (2012):

O que esperamos é um crime central misterioso, geralmente assassinato; um círculo fechado de suspeitos, cada um com um motivo, meios e oportunidade de cometer o crime; um detetive, amador ou profissional, que entra em cena como uma divindade vingadora para resolver tudo; e, no fim do livro, uma solução a que o leitor deveria ser capaz de chegar por dedução lógica das pistas inseridas no romance com astúcia enganosa, mas indispensável honestidade (JAMES, 2012, p. 15-16).

Uma enorme tensão vai se desenvolvendo durante a narrativa, tanto no romance de Doyle, quanto na série televisiva. Holmes emprega sua sagacidade dedutiva na busca pelo assassino, que, por sua vez, utiliza sua inteligência e cautela, para não ser apanhado. Este "jogo" entre os dois personagens é o que provoca a dinâmica na narrativa. Nesse jogo, cada pista analisada, cada passo dado deve ser meticulosamente analisado, pois um erro cometido por qualquer um dos personagens pode determinar o fim do "jogo".

Nesta dissertação pretendemos abordar uma linha de pesquisa pouco explorada dentro dos estudos sobre literatura e adaptações: a função da música na narrativa cinematográfica. Aqui, de uma forma analítica, demonstraremos a importância da música composta especificamente para uma mídia visual, seus efeitos e significados vivenciados pelo telespectador ao acompanhar as cenas onde a música se faz presente.

Como não lembrar do suspense que as duas notas graves do tema musical de *Tubarão* causavam? Ou da sequência de notas, imitando o uivo dos coiotes, em *Três homens em conflito*? O som estridente das trombetas durante a volta de

apresentação das bigas em *Ben-Hur*? Alguém se lembraria da *Pantera Cor-de-Rosa* sem o compassado tema musical do som do saxofone?

Segundo Berchmans (2016, p. 14), o cinema é uma fonte inesgotável de referências musicais, veículo perfeito para a experimentação e exploração do poder dramático da música. As mídias contemporâneas vêm explorando esse poder dramático de maneira fascinante, aspecto que abordaremos na leitura do T1 E1 da série *Sherlock* da BBC, onde a música tema *The game is on* intensifica o significado da narrativa de Doyle.

Para Berchmans:

A música de cinema carrega em si um mistério e um poder difíceis de se descrever. Talvez seja o elemento do cinema mais complexo de se entender e avaliar. É impalpável. É invisível. É abstrato. É pessoal. É pura emoção. E a música, muitas vezes, passa despercebida. Mas basta retirá-la de um filme para se notar a sua real significância (BERCHMANS, 2016, p. 13).

Constatamos a importância da música no episódio *Um estudo em rosa*. Sem ela não teríamos a mesma reação ao assistirmos à adaptação audiovisual. Ao ouvirmos a melodia do tema *The game is on*, nossa mente resgata trechos das cenas de perseguição de Holmes nos becos e ruas de Londres, bem como da abertura do episódio.

Esta dissertação foi estruturada da seguinte maneira: no primeiro capítulo, teremos um breve histórico da vida e obras de Sir. Arthur Conan Doyle, o criador de Sherlock Holmes. Sua formação como médico antes de se tornar escritor e

suas principais obras. A obra *A Life in Letters* (2008) serviu de base para parte deste capítulo. Abordaremos ainda nesse capítulo a gênese do romance policial, tendo como aporte teórico os estudos de autores como Sandra Lúcia Reimão, Álvaro Lins, Paulo Medeiros e Albuquerque, Mario Pontes, P. D. James e Tzvetan Todorov. As características, regras e as transformações sofridas ao longo de mais de um século pelo romance policial também serão abordadas.

No segundo capítulo, apresentaremos os criadores da série *Sherlock*, Steven Moffat e Mark Gatiss, outras adaptações produzidas e os desenvolvimentos ocorridos na era digital que transformaram e influenciaram a interação entre indústria e audiência, com uma nova forma de narrativa audiovisual apresentada nas séries televisivas.

No capítulo três, empregaremos como base os estudos de teóricos e teóricas como Linda Hutcheon, Irina Rajewsky, Robert Stam, Claus Clüver, Brunilda Reichmann e Thaïs Flores Diniz, para lançar luz aos conceitos de adaptação, intermedialidade e hipertextualidade, os quais auxiliarão na abordagem sobre o efeito da música no corpus selecionado para a dissertação. Diante de recriações mais contemporâneas pelas quais os textos literários vêm passando, com a utilização de suportes digitais cada vez mais avançados tecnologicamente, abordaremos também nesse capítulo os estudos sobre a narrativa cinematográfica de André Gaudreault e François Jost.

No quarto capítulo, realizaremos uma pesquisa sobre a temática da música, os efeitos que esta causa ao assistirmos uma produção audiovisual. A música utilizada em um filme, ao longo de vários anos, vem sendo chamada de "trilha sonora", que não engloba apenas a música, porém todos os tipos de sons e

ruídos, isso porque ainda não havia ocorrido o surgimento de novas mídias audiovisuais como meio de comunicação. Para uma compreensão mais técnica sobre este enfoque, buscamos os estudos de Rodrigo Carreiro, Tony Berchmans, Solange de Oliveira e José Wisnik sobre literatura e música, nos quais os autores enfatizam que a leitura da música é essencial para a execução de uma análise e discutem a influência desta em uma produção audiovisual.

No quinto e último capítulo, à luz das considerações teóricas de Débora Opolski sobre os elementos que compõe a banda sonora e sua aplicação, objetivamos uma análise sonora do episódio *Um estudo em rosa*: como esta interage com as imagens e com a narrativa dentro de um contexto midiático contemporâneo, explorando o relacionamento que se estabelece entre o telespectador e o protagonista, Holmes. Para atingir este propósito, algumas cenas foram analisadas em paralelo com grandes obras do cinema, de relevância sonora premiadas, para clarear o entendimento desta camada.



## 1. SIR ARTHUR CONAN DOYLE E O ROMANCE POLICIAL

### 1.1 VIDA E OBRA

Arthur Ignatius Conan Doyle nasceu em 22 de maio de 1859, em Edimburgo, capital da Escócia. Em 1864, quando ainda não tinha cinco anos de idade, pegou um lápis para escrever uma história de trinta e seis palavras envolvendo um tigre-de-bengala e um caçador armado com faca e pistola (LELLENBERG *et al*, 2008, p. 17)<sup>1</sup>.

Era muito próximo de sua mãe, Mary Foley Doyle, e aos oito anos, quando foi para um colégio interno, manteve contato com ela por meio de cartas. Devido ao consumo exagerado de álcool por seu pai Charles Doyle, o pequeno Arthur não tinha uma relação próxima com ele. As dificuldades financeiras da família eram enormes, devido ao fato de o pai ter perdido o emprego, e foi a mãe que cuidou da família de sete filhos (cinco filhas e dois filhos). Frequentemente em suas cartas, Doyle pedia conselhos à sua mãe, sendo a única a convencê-lo a não “matar Sherlock Holmes”, e ela também “[...] lutou veementemente para dissuadi-lo de se voluntariar para a Guerra dos Bôeres em 1899” (p. 7).

Doyle era um aluno muito bom quando se dedicava, porém seus professores e colegas não esperavam muito dele nos exames finais, quando tinha 15 anos. Surpreendendo a todos, ele se saiu muito bem, obtendo notas para ingressar em uma universidade. Sendo jovem demais, com 16 anos de idade,

---

<sup>1</sup> Informações sobre a vida e a obra de Conan Doyle foram traduzidas, principalmente, do livro LELLENBERG, J.; STASHOWER, D.; FOLEY, C. *Arthur Conan Doyle - A Life in Letters*. London: Penguin Books, 2008, e serão registradas nesta parte do trabalho com o número da(s) página(s) apenas.

para frequentar um curso de graduação, ele foi para outro internato jesuíta por mais um ano. Foi quando começou a considerar fazer a faculdade de Medicina. Ingressou na Universidade de Edimburgo em outubro de 1876, aos 17 anos, e, ainda assim, durante o período que estudou Medicina e foi assistente de alguns médicos, Doyle não se distanciou do amor que tinha pela literatura, dividindo seu tempo entre as obrigações médicas e a escrita, que “[...] caracterizaria sua vida pelos próximos doze anos” (p. 128).

Após a formatura, mudou-se para Portsmouth, na esperança de ganhar a vida com as duas atividades, porém, depois de uma fracassada parceria médica, Doyle teve sua primeira grande realização literária em 1884, quando *The Cornhill* aceitou uma história intitulada "J. Habakuk Jephson's Statement". Devido ao crescente sucesso de publicação, impressionou a Sociedade Literária e Científica, e logo foi eleito parte do Conselho. Foi também nessa época que houve falta de pessoal no Serviço Médico do Exército Britânico, “[...] determinando que os médicos civis locais deveriam estar inscritos para trabalho temporário de algumas horas por dia” (p. 221). Doyle apresentou-se para o serviço.

Doyle decidiu que deveria se aventurar escrevendo trabalhos mais longos e começou a trabalhar em um novo manuscrito. Sendo fã do famoso detetive de Edgar Allan Poe, Auguste Dupin, ele optou por uma história de detetive. Como inspiração para um personagem, ele pensou em um de seus professores da faculdade de Medicina, Dr. Joseph Bell, cuja “habilidade [...] incomum de observação e diagnóstico era a base para o método de Sherlock Holmes” (p. 243), e, como Doyle afirmou em uma carta:

Sherlock Holmes é a encarnação literária, se é que posso expressá-lo, da minha memória de um professor de medicina na universidade de Edimburgo, que costumava ficar sentado na sala de espera dos pacientes com um rosto como um Índio Vermelho e diagnosticava as pessoas quando chegavam, antes que eles abrissem suas bocas. Ele lhes contaria seus sintomas, lhes daria detalhes de suas vidas e dificilmente cometeria um erro. [...] Sua grande faculdade de dedução foi às vezes altamente dramática. [...] Então eu tive a ideia de Sherlock Holmes. Sherlock é totalmente desumano, sem coração, mas com uma bela lógica intelectual (p. 244).

A novela *Um estudo em vermelho*, inicialmente intitulada de *A Tangled Skein*, recebeu uma oferta de publicação um ano depois, em uma revista de celulose chamada *Beeton's Christmas Annual*, mas não teve sucesso. Doyle escreveu então dois volumes de um romance histórico, e *A Study in Scarlet* teve uma publicação ilustrada, a qual novamente não foi bem sucedida.

O que o tornou conhecido como o autor de Sherlock Holmes foi, na verdade, o conto “A Scandal in Bohemia”, publicado ao lado de “The Red-Headed League” na edição de julho da revista *Strand* em 1891, especialmente pelos “detalhes excitantes da história, que suscitaram o fascínio público com escândalos reais, provocando especulações generalizadas sobre as identidades reais dos personagens” (p. 293).

Devido a esse sucesso, escrevendo mais contos sobre Holmes e sendo pago por isso, deixou a prática de Medicina e mudou-se para South Northwood. Estava ganhando algum dinheiro com suas publicações de romances históricos,

mas eles não ganharam a mesma atenção e devoção do público que suas histórias sobre o famoso detetive.

"The Strand" está simplesmente implorando para que eu continue com Sherlock Holmes. Eu encerro o último deles. As histórias me trouxeram uma média de 35 libras cada, então escrevi por este post para dizer que, se elas me oferecerem 50 libras esterlinas, independentemente da duração, posso ser induzido a reconsiderar minha recusa. Parece bem arrogante, não é? (p. 296).

Após duas séries de contos imensamente populares – *The Adventures of Sherlock Holmes* e *The Memoirs of Sherlock Holmes*, o detetive atingiu um estatuto quase humano. Doyle começava a tomar consciência da sua criação e decidiu encontrar uma forma de eliminá-lo.

No final da segunda série de histórias, Doyle resolveu matar Holmes e seu adversário, Moriarty, atirando-os nas cataratas Reichembach (JAMES, 2012, p. 41). Em atenção ao clamor dos leitores desejosos de um imediato retorno do grande herói, Holmes teve de ser ressuscitado pelo seu criador (PONTES, 2007, p. 26).

Em 1903, ele recebeu uma proposta da Collier's Weekly para começar a escrever novos contos do famoso detetive. Inspirado pelos relatos de seu amigo Fletcher Robinson sobre Devonshire, Doyle já havia começado a escrever o que "[...] se tornaria o mais famoso conto de Sherlock Holmes, *O cão dos Baskervilles*" (p. 478). No entanto, é apenas em "The Empty Hearse" (1903) que Holmes retorna oficialmente para uma história, após sua suposta morte.

Arthur Conan Doyle morreu em casa em Windlesham, em 7 de julho de 1930, cercado por sua família (p. 683).

## 1.2 GÊNESE DO ROMANCE POLICIAL

Qual teria sido a primeira estória policial digna desse nome? Há quem aponte Sófocles, com seu Édipo Rei, como precursor do gênero, pois na obra em questão a personagem é um detetive que deve resolver um problema com o auxílio da inteligência (ALBUQUERQUE, 1979, p. 5). Mas na obra sobre a gênese do romance policial, de Sandra Lúcia Reimão (1986), ela afirma que o romance policial, no início, era chamado de narrativa policial de detetive ou romance de enigma, o que, de fato, é coerente, tendo em vista que uma das características principais desse gênero é o ponto inicial da história, partindo de um enigma, gênese da trama. Reimão diz que:

O enigma atua, então, como desencadeante da narrativa e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa (REIMÃO, 1986, p. 8).

Sobre Holmes, Reimão (1986) afirma:

Se Dupin não existia enquanto personagem, mas apenas enquanto detetive, enquanto máquina de raciocínio, Holmes além de ser, enquanto detetive, uma

máquina dedutiva a elaborar equações, nem por isso abdica de ter personalidade própria. Ao lado de Holmes detetive, é justaposto, agregado, Holmes, o homem (REIMÃO, 1986, p. 38).

O romance policial pode ser considerado de fácil entendimento, já que segue uma fórmula. Entretanto, esse pensamento pode levar a conclusões simplistas e direcionar o pensamento de que qualquer um pode escrever uma obra desse gênero facilmente (FERRO, 2016, p. 14). Não é bem assim.

Neste subcapítulo apresentaremos a gênese do romance policial, com o propósito de observar e discutir os tipos desse gênero, objetivando desmistificar a falsa ideia de mesmice e repetição, bem como discorrer sobre as modernizações utilizadas na adaptação da série da BBC.

Segundo Álvaro Lins (1953, p.15), a formação do romance policial está intimamente ligada à estrutura psicológica da sociedade em que ele é construído. O ambiente propício para a sua produção deve ser cercado por uma aura de mistério e perigo, portanto, o local em que a narrativa se desenvolve deverá permitir que estas características se destaquem, como, por exemplo, a construção da cidade de Londres nas aventuras de Sherlock Holmes: uma cidade fria, esfumaçada, com bairros escuros, brumas, becos e ruas irregulares, populosa e perigosa, formada por grandes construções aristocráticas e castelos, bem como por subúrbios, onde boa parte da população vivia.

Considerando as principais características de obras datadas do século XVIII, época em que o termo "romance" se consagrou, Watt (2010) considera o realismo como o aspecto originário do romance, que busca representar a vida e

experiência humana de maneira condizente com a realidade individual de suas personagens (WATT, 2010, p. 31).

Em todo romance policial existe uma enorme expectativa que o mistério proposto seja solucionado, seja ele um assassinato, um roubo ou um desaparecimento. A estrutura textual da literatura policial encaminha-se para a resolução do mistério quando entra em cena o detetive, o qual tem a árdua missão de solucionar o mistério e atuar contra o possível responsável.

O romance em seus primórdios também representou uma quebra da tradição literária, principalmente inglesa, de se utilizar histórias atemporais, como mitos e lendas para tratar de assuntos moralmente humanos, o uso de vivências passadas para justificar ações presentes, criando espaço e tempo definidos e claros, a descrição detalhada da vida cotidiana e a caracterização particular das personagens (WATT, 2010, p. 17).

Em *A filosofia da composição* (1846), Edgar Allan Poe estabelece que a unidade de efeito e a originalidade são elementos essenciais em histórias de suspense. Esses elementos precisam permanecer juntos de maneira intrínseca e o efeito intencionado pelo autor deverá ser escolhido logo após o assunto novelesco e, assim, o tom e os incidentes da narrativa são produzidos (GORITO, 2019, p. 28).

Segundo Reimão (1986, p. 8), “sendo criador do gênero policial”, Poe o inaugura em seus contos que apresentam como personagem central Chevalier Dupin. O detetive de Poe aparece em três contos: “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845).

Essas três histórias, em que C. Augusto Dupin, aparece como detetive ou melhor, como analista, pois o *detetive* só surgirá mais tarde – formam a base da narrativa policial, o ponto de partida de um novo gênero, hoje largamente difundido e aceito. Nasce um novo tipo de herói, herói que, em lugar da espada, dos punhos, ou dos tiros, usa o raciocínio e a lógica (ALBUQUERQUE, 1973, p. 16).

Segundo Massi (2011):

Edgar Allan Poe criou [...] um detetive que agia de acordo com métodos rigorosamente determinados e técnica própria, um ator especializado, um detetive metódico que trabalhava profissionalmente. Dessa forma, instituiu-se o detetive como figura principal e indispensável a qualquer narrativa – em geral, conto e romance – que se considere “policial” (MASSI, 2011, p. 15).

Poe, apesar de norte-americano, escolheu a Europa (no caso, Paris) como espaço para as aventuras do personagem Auguste Dupin, o que já o vincula ao velho continente, local onde os mais conhecidos autores de ficção policial nasceram e escreveram, como Conan Doyle. Também é necessário considerarmos que foi com Doyle que a narrativa policial se consolidou enquanto um gênero de sucesso e foi seu protagonista, Sherlock Holmes, que estabeleceu os padrões e as características principais e indispensáveis de um detetive na ficção policial (MENEGETI, 2014, p. 47).

Mas qual a marca registrada do romance policial? Um mistério só pode ser desenvolvido na narrativa se houver um assassinato? O detetive deve sempre estar na constante busca pelo assassino? O assassino deve sempre morrer no



final? Várias perguntas surgem no sentido de esclarecer com mais profundidade qual o caminho a seguir para solucionar um enigma.

Chamamos a atenção para o *modus operandi* que Holmes utiliza como método na condução de suas investigações. Em “Ciência da dedução”, Doyle discorre como Holmes, por meio da observação e dedução de conhecimentos, busca pistas para solucionar seus casos. Sobre o método de investigação, Figueiredo (2016, p. 151) ressalta que o tipo de raciocínio lógico usado por Holmes, no entanto, é outro, chamado de “abdução”, por meio do qual não se pode assegurar infalivelmente determinada explicação, apenas a melhor probabilidade existente, considerando o conjunto de eventos que se apresenta.

O desejo ardente de Holmes por solucionar mistérios é a fonte de motivação na trama do romance policial. Os personagens presentes também são considerados, pois fornecem elementos-chave para o desenvolvimento da narrativa. A mesma fonte de motivação de Holmes provoca no leitor ansiedade, tensão e desejo de solucionar o mistério, eliminando as pistas falsas e considerando as verdadeiras. Acompanhando o raciocínio e a lógica do método utilizado, o leitor chega à conclusão do caso junto com o célebre detetive.

Importante mencionar que características essenciais da literatura detetivesca, presentes nas narrativas de romance policial, são oriundas do primeiro conto de Poe. Um mistério a ser desvendado, e seu desvendamento devendo ocorrer mediante o uso do raciocínio lógico, praticamente desacompanhado de ação (PONTES, 2007, p. 28). Tal pensamento científico, segundo Reimão (1986), é consequência de uma nova concepção de literatura.

A própria invenção do gênero policial é, na verdade, consequência de uma nova concepção de literatura proposta por Poe; é essa a concepção que fará com que Poe consiga imaginar uma *novela policial*, isto é, uma combinação de ficção não mais com o “deixar-se tomar pela inspiração e pela fantasia”, ou com o “liberar seu potencial de criatividade”, mas sim uma combinação de *ficção com raciocínio e inferências lógicas* (REIMÃO, 1986, p. 19).

Apresentaremos agora os personagens que compõe o enredo e que configuram a espinha dorsal do romance policial: a vítima, o criminoso e o detetive, que serão as matérias-primas desta dissertação.

#### A vítima

A vítima é a mola propulsora do enredo, a razão pela qual todos os outros elementos vão se mover. A vítima sempre está envolvida com o criminoso em certo grau de relacionamento, tanto para mais, quanto para menos. Os motivos pelos quais a vítima se torna de fato vítima são desconhecidos e permanecem desconhecidos até o final ou próximo do final do romance policial (FERRO, 2016, p. 27).

A vítima será apresentada de início com a consumação do crime. Como o romance policial pode apresentar um universo ficcional extenso, existem variáveis e pode apresentar mais de uma vítima. Muitas vezes o criminoso continua matando para manter o segredo, contudo o oposto não pode acontecer, alguém precisa ser acometido de algum crime para que se possa começar uma investigação, não se tem crime se não houver vítima e, portanto, não configura um romance policial (FERRO, 2016, p. 27).

## O criminoso

Uma das características primordiais do romance policial é o grande mistério sobre quem cometeu o crime. Este fato desperta a curiosidade do leitor, embora não seja uma certeza dizer que o criminoso será apanhado ou julgado por seus crimes. Em algumas obras esta característica não está presente, por exemplo, em *Um escândalo na Boêmia*, romance de Doyle, não há uma punição para a criminosa no enredo.

No romance *Morte no Nilo* (1937), de Agatha Christie, o final apresentado para o criminoso toma outra direção na narrativa. O criminoso, verificando que não havia forma de escapar da condenação, comete suicídio, pois sabia qual seria seu fim caso fosse pego. Nesse exemplo podemos verificar que o criminoso tem ciência das consequências que seus atos podem trazer, fato este que o motiva a ser extremamente habilidoso, não cometer nenhum erro e não ser punido por ele.

Vários tipos de criminosos aparecem nos romances policiais escritos até hoje, desde criminosos que mataram por ideais, como o criminoso monarquista contrarrevolucionário Lantenac, em *Quatrevingt-treze*, escrito por Victor Hugo em 1874, que mata por ideais revolucionários, como criminosos que matavam por dinheiro (FERRO, 2016, p. 29).

Todorov (2006) diz que o criminoso é:

[...] quase obrigatoriamente um profissional e não mata por razões pessoais (assassino a soldo); além disso, é freqüentemente um policial. O amor “de preferência bestial” aí encontra também lugar. Em compensação, as explicações fantásticas, as descrições e as análises psicológicas continuam banidas; o

criminoso deve sempre ser uma das personagens principais (TODOROV, 2006, p. 100).

Mesmo o criminoso sendo visto como um inimigo da sociedade, apresentando problemas patológicos, e o detetive como um justiceiro genial e cheio de sabedoria, o criminoso também pode ser visto como um “gênio do crime”. Sobre esta afirmação, Reimão (1986) comenta que:

O criminoso é um doente mental. Sua razão é, às vezes, quase tão perfeita quanto a normal. Sua falha está nos sentimentos éticos e morais que, nele, estão deteriorados. Daí encontrarmos, às vezes, na narrativa policial, a ideia de “gênio do crime”, em oposição ao “gênio da justiça” (o detetive), como, por exemplo, Sherlock Holmes versus Moriarty (REIMÃO, 1986, p. 14).

## O detetive

Como já foi dito, a obra de Poe, *O assassinato na Rua Morgue* (1841), é considerada o primeiro romance policial, sendo nesta obra que surge o primeiro detetive da literatura, Chevalier Auguste Dupin. Deve-se, contudo, ressaltar que Poe não deu o título oficial de “detetive” a Dupin, mas apresentou três características do seu aspecto, que estão presentes em outros exemplos de detetives dentro do gênero romance policial.

Segundo (FERRO, 2016), as características são:

A primeira se refere à origem, o detetive desse tipo de romance não poderia pertencer à polícia, devido à desconfiança que se tinha na época em que os contos de Poe foram escritos. A segunda é Dupin trabalhar sozinho, porque o

seu adversário fazia da mesma forma e por último Dupin usar sempre o raciocínio lógico para resolver os casos (FERRO, 2016, p. 29).

Doyle e Christie são exemplos de autores que construíram detetives (Sherlock Holmes e Hercule Poirot, respectivamente), tendo como base as características de Dupin, porém algumas características novas surgem. Reimão (1986, p. 39) afirma que se o método de ação de Dupin podia ser caracterizado, em última análise, como uma leitura de índices via intelecto, em Holmes, esse método encontrará a seu serviço procedimentos técnicos científicos.

Sobre o antigo comissário belga Poirot, Mário Pontes cita que:

Alfinetar Poirot é perigoso, pois para muitos leitores ele continua a ser algo próximo de um semideus. Mas, quando o examinamos friamente, não nos será difícil constatar que, de um lado, há nele algo de caricato, e que de outro é em boa medida um decalque de Sherlock Holmes. Se ao executar a imitação Agatha Christie teve intenções paródicas, como já proclamavam alguns dos seus admiradores, falhou (PONTES, 2007, p. 80).

Em romances policiais em que há a presença de um investigador, de modo geral, podemos perceber uma ordem dos fatos em que a investigação acontece. Ocorre um crime, aparentemente sem solução, e o detetive é convidado a solucionar a situação. A investigação se inicia, e o primeiro passo é analisar o local do crime e os arredores à procura de pistas, em que até mesmo o menor dos objetos pode tornar-se uma pista essencial (GORITO, 2019, p. 32).

Nas investigações de Sherlock Holmes, quem faz a narração é o famoso companheiro Watson. O que diferencia o detetive de seu auxiliar é sua

capacidade de enxergar os mínimos detalhes que vão ajudar na resolução do caso. O olhar do detetive é característico dele no enredo e esse olhar é consequência de seu tempo, uma época que passava pela industrialização e modernização. O olhar fixo e diferenciado é característico do detetive metódico, um tipo de detetive mais comum à forma de romance policial de enigma (FERRO, 2016, p. 30).

Doyle seguiu os passos de Poe, porém, revestiu sua narrativa com um caráter novo, de pura aventura, pois Holmes não era mais um detetive que investigava sem sair de seu quarto, mas o que ia *in loco* coletar pistas. Manteve, assim, o aspecto de ser o detetive uma máquina de raciocínio, todavia, humanizando-o nos gostos excêntricos e conferindo-lhe verossimilhança (UYANIK, 2018, p. 42).

É no primeiro romance de Doyle que surge o modelo da “dupla”, ou seja, o personagem-narrador, o Dr. John Watson, que serviu de modelo a muitos outros como ajudante (ALBUQUERQUE, 1979, p. 88). Reimão (1986) se refere a Watson como:

Muito mais do que um mero mediador, um simples registrador. Watson é um narrador, em primeiro lugar, que escolhe e seleciona as aventuras de seu protagonista que devem ser narradas. Nem todas as aventuras de Holmes, que Watson toma conhecimento e registra em seu diário, vão-se transformar em narrativas (REIMÃO, 1986, p. 12).

A fase inicial da narrativa policial ficou marcada pelo domínio de Doyle e seu Sherlock Holmes, bem como dos romances da Dama do crime, Agatha Christie, na Inglaterra. Do outro lado do Oceano, nos Estados Unidos, surge como resposta ao *clue-puzzle*, predominante em Christie, o subgênero *hard-boiled*, que aumentava as sensações de medo, terror e violência, além de contar com um detetive particular ativo, que investiga pessoalmente as cenas do crime e não possui a detecção racional e dedutiva como sua principal característica (MENEGETI, 2014, p. 47).

Neste contexto surge o detetive Sam Spade, de Dashiell Hammett (EUA, 1894-1961). Spade, que aparece em várias histórias e como herói principal em *O Falcão Maltês*, lançado em 1929, é uma figura diferente de todos os detetives que vimos até agora. Com Spade, dois novos "ingredientes" são introduzidos na narrativa policial: o sexo e a violência (ALBUQUERQUE, 1973, p. 77).

Esses subgêneros estavam divididos em estilos diferentes de narrativas, basicamente entre contos e romances. A *short story* – o conto – era o estilo mais popular da ficção policial, principalmente por sua grande capacidade de difusão, já que contos eram normalmente publicados em revistas que, por sua vez, possuíam mais leitores, principalmente por serem mais baratas e mais populares (MENEGETI, 2014, p. 48).

### **1.2.1 Série *noir* e romance de enigma**

Examinemos agora outro gênero do romance policial, surgido nos Estados Unidos pouco antes e sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial. Foi

publicado na França como – *série noir* – traduzido por “romance negro”. O romance negro é um subgênero que funde duas histórias ou, em outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação (TODOROV, 2006, p. 97).

O fato de não haver essa curiosidade no sentido do mistério ou adivinhação leva a duas perspectivas diferentes das encontradas no romance de enigma em relação a instigação do interesse do leitor (FERRO, 2016, p. 16).

Tzvetan Todorov (2006) alega que:

A primeira pode ser chamada de curiosidade; sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de certo efeito (um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A segunda forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (gângsters que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades) (TODOROV, 2006, p. 98).

Considerando que no romance de enigma o detetive fazia suas deduções sem precisar se colocar em perigo, como no caso de Poirot, o que se vê na *série noir* é um detetive mais ativo, fazendo parte da ação, arriscando até a sua própria vida. Não se tenta amenizar a presença da ação: pelo contrário, exploram-se, detalham-se as ações violentas, brutais, as violências físicas (REIMÃO, 1986, p. 55). Raymond Chandler (EUA, 1888-1959) forneceu essas características ao criar seu próprio personagem, Philip Marlowe, um detetive profissional áspero e deselegante que trabalha por dinheiro, mas também é capaz de diminuir o preço,



dependendo do caso, e até trabalhar de graça, quando se envolve emocionalmente com o caso (REIMÃO, 1986, p. 68-69).

Sobre este detetive, P. D. James afirma:

O herói de Chandler, Philip Marlowe, aceita que está ganhando a vida de modo precário e perigoso num mundo sem lei, de falsas aparências e corrupto, mas, ao contrário de Spade, ele tem consciência social, integridade pessoal e um código moral que vai além da inquestionável lealdade a seu emprego e a seus colegas (JAMES, 2012, p. 81).

O romance de suspense foi outra forma de romance policial que surgiu. O interesse se concentra na segunda parte da trama. Historicamente, essa forma de romance policial apareceu em dois momentos: serviu de transição entre o romance de enigma e o romance negro; e existiu ao mesmo tempo que esses (TODOROV, 2006, p. 101). Sobre tal tipo de romance policial, Todorov (2006) afirma que há dois subtipos:

O primeiro, que se poderia chamar a “história do detetive vulnerável”, [...] o detetive perde a imunidade, é espancado, ferido, arrisca constantemente a vida, está integrado no universo das demais personagens. Já o segundo é um romance que se poderia chamar de “história do suspeito-detetive” (TODOROV, 2006, p. 102).

Os subgêneros que se destacaram nessa época foram o *whodunnit* (outra classificação para o clássico romance policial) e o *hard-boiled* (romance de

suspense) (FERRO, 2016, p. 17).

Já o romance policial é diferente. TODOROV (2006) explica que:

A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer "melhor" do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer "pior": quem quer "embelezar" o romance policial faz "literatura", não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta (TODOROV, 2006, p. 95).

A respeito dessa característica dual destacada por Todorov, Reimão (1983) constrói um quadro, apresentado na tabela 1 abaixo:

Tabela 1 - Estrutura do romance de enigma

Quadro 1 – Estrutura do romance de enigma		
	Primeira história (Ausente, mas real)	Segunda história (Presente, mas insignificante)
Personagens principais	Criminoso Vítima	Detetive Narrador
Assunto	Ação propriamente dita (o crime)	Apreensão da ação passada (o inquérito)

Fonte: Reimão (1983, p.24)

Todorov afirma que “o romance de enigma tende assim para uma arquitetura puramente geométrica” e, no decorrer da narrativa, “examina-se indício após indício, pista após pista” (TODOROV, 2006, p. 96). Essa característica é claramente encontrada em obras de Agatha Christie. Todorov exemplifica sua teoria utilizando Assassinato no Expresso do Oriente e sua estrutura narrativa.

Os exemplos mais claros de conjunto de regras criadas para o romance policial são S. S. Van Dine, Ronald Knox e Raymond Chandler. Van Dine, entre os autores citados anteriormente, foi o primeiro a elaborar um conjunto de regras para o romance policial. Tais regras foram publicadas sob formas diferentes em vários lugares, até mesmo numa edição antiga do *Times* (ALBUQUERQUE, 1979, p. 23).

Van Dine enunciou vinte regras às quais deve se conformar todo autor de romances policiais “que se respeita”. Essas regras foram frequentemente reproduzidas, desde então, e foram, sobretudo, muito contestadas (TODOROV, 2006, p. 99). Como não pretendemos prescrever um procedimento, mas descrever os gêneros do romance policial, é de nosso interesse aqui nos determos por um instante sobre esse assunto.

Todorov (2006, p. 99) destaca que “essas regras [do romance policial] são assaz redundantes e podem facilmente ser resumidas em oito pontos principais”:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima.
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância: a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira; b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”.

8. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas) (TODOROV, 2006, p. 99-100).

Após ter resumido as regras de Van Dine, Todorov observou que as oito regras poderiam ser direcionadas a estilos de romance policial diferentes: uma parte das regras são direcionadas ao romance policial de forma geral (as quatro últimas), e outra parte (as quatro primeiras), ao romance de enigma. (TODOROV, 2006, p. 100).

As normas criadas na época eram tão férreas, e às vezes tão despropositadas, que mesmos alguns dos seus subscritores da primeira hora deram-lhe as costas na segunda. Foi, por exemplo, o que fez Agatha Christie, sendo surpreendente em seu comportamento, em nada pétreo (PONTES, 2007, p. 33-34).

Sherlock Holmes se tornou o detetive mais conhecido da literatura britânica e possivelmente da literatura mundial, célebre por decifrar crimes considerados insolúveis pela Scotland Yard, a polícia inglesa (FIGUEIREDO, 2016, p. 142).

Holmes é certamente um personagem fascinante, cujas aventuras mesclam o raciocínio lógico e puro com pitadas de ação. Estas características podem ser notadas por meio dos conhecimentos que possui, ligados a diversos campos do conhecimento, como química, geologia, botânica, literatura criminalística, anatomia, boxe, esgrima, etc., assim como por conhecimentos que ele não possui, como literatura, política, astronomia, etc., sendo que tais disciplinas não o ajudariam a decifrar os enigmas, visto que raramente algum crime estava relacionado com tais áreas do conhecimento. Holmes ainda se

diferenciava em outro aspecto importante: a presença de um parceiro mais ativo na narrativa, visto que o parceiro de Dupin era uma figura passiva, anônima. Já a figura de Dr. John Watson, um homem simples e comum, desprovido de qualquer habilidade extraordinária em matéria de inteligência, que idolatra e honra o amigo detetive, possuía não apenas a função de narrar as aventuras de Holmes, mas também de atuar como biógrafo (MENEGETI, 2014, p. 13).

## 2 STEVEN MOFFAT E MARK GATISS: CRIADORES DA SÉRIE *SHERLOCK* DA BBC

Antes de começarem a pensar em um trabalho que recriasse o detetive mais famoso do mundo em uma série, grandes fãs de Sherlock Holmes, Steven Moffat e Mark Gatiss, já haviam realizado adaptações de obras da literatura vitoriana para a televisão. O romance *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* foi adaptado para a série *Jekyll* por Moffat, e Gatiss adaptou o episódio *The Unquiet Dead*, da série *Doctor Who*.

É claro que há uma gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou gênero específico (HUTCHEON, 2013, p. 44). O consumo de novas narrativas, produzidas a partir de suporte tecnológico cada vez mais avançado, encontra campo vasto na cultura contemporânea, uma vez que a circulação destas mídias estão presentes em diversos suportes e as narrativas audiovisuais são as que mais chamam a atenção dos espectadores, sempre mais exigentes.

Sobre a relação da literatura e o audiovisual, Thaïs Flores Nogueira Diniz comenta:

Desde o início do aparecimento do cinema, verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou contos. A partir daí, a prática de transformar uma narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um *script* original, criado especificamente para o cinema, mas uma obra literária (DINIZ, 2005, p. 13).

O grande sucesso da série *Sherlock* se deve ao profundo conhecimento que Moffat e Gatiss possuem sobre as obras de Doyle. Em entrevistas para os extras do DVD, os criadores da série reconhecem que fazem referência a outras adaptações da narrativa do detetive. Os criadores afirmam, também, que a série surgiu de um interesse em comum pelo detetive e da tentativa de transportá-lo para um cenário contemporâneo (FIGUEREDO, 2019, p. 78).

Embora as primeiras adaptações de Sherlock Holmes para o cinema e séries televisivas tenham se mantido próximas ao texto de Doyle, a série *Sherlock* da BBC, com a recriação do texto, recebeu aclamação da crítica, sendo indicada a vários prêmios. Inclusive, venceu o Globo de Ouro em várias categorias.

A série *Sherlock* estreou em 2010 e foram lançadas quatro temporadas completas. Cada uma delas é formada por três episódios de 90 minutos de duração. A primeira temporada, que foi ao ar em 2010, exibiu os episódios: 1.1 *A Study in Pink*; 1.2 *The Blind Banker*; e 1.3 *The Great Game*. Enquanto o primeiro episódio faz referência clara ao primeiro texto publicado por Doyle, *Um estudo em vermelho*, não há uma clara correspondência entre os títulos e os enredos dos outros dois episódios e as histórias de Doyle.

No T1 E1 da série *Sherlock* é possível perceber que a leitura audiovisual se aproxima do romance de Doyle no decorrer da narrativa. Os criadores da série levaram em consideração não somente o romance original, mas também adaptações anteriores ao elaborar o roteiro.

Tal afirmação se aplica também às adaptações feitas para as séries televisivas contemporâneas como *Sherlock* da BBC, objeto de estudo desta dissertação. Para a escritora canadense Linda Hutcheon, grande parte dos

estudos sobre adaptação tem como foco as transposições cinematográficas de textos literários (HUTCHEON, 2013, p. 11).

Sobre esta linha de pensamento, Diniz (2005, p. 13) afirma que o processo de adaptação vem sendo visto como unidirecional – caminhando sempre do literário para o fílmico. Diniz acrescenta ainda que:

O estudo da adaptação tendeu a concentrar-se na comparação entre os dois tipos de textos, e na medida do sucesso alcançado pela transferência de um para o outro. Em síntese, a preocupação dos críticos vem sendo verificar a fidelidade do filme à obra de ficção, isto é, se o filme consegue captar todos os elementos da narrativa: enredo, personagem, etc (DINIZ, 2005, p. 13).

Moffat e Gatiss conseguiram não somente recriar os personagens Holmes e Watson no contexto contemporâneo, mas também um enredo moderno para a Londres de hoje, em um cenário apropriado à proposta da narrativa. Nos extras do DVD, eles comentam que "Nosso Sherlock favorito ainda está nos filmes de Basil Rathbone e Nigel Bruce dos anos 30 e 40. Nós os achamos mais engraçados e, de algumas maneiras, em certas tonalidades em termos de humor, mais fiéis em relação ao original do que versões maiores e mais importantes".

O sucesso alcançado foi possível porque os produtores tiveram como proposta não se prender à fidelidade do romance, e sim a um roteiro moderno, mas que não perdesse a essência da obra adaptada de forma que o público, ao assistir os episódios da série, tivesse a certeza de assistir a uma adaptação de Doyle em outra linguagem, e foram necessárias mudanças e ajustes.



Diniz comenta que é importante que os envolvidos em cinema e literatura abandonem a abordagem da fidelidade em favor da evocação mais produtiva da intertextualidade sem queixas pela perda do que é peculiar à literatura (DINIZ, 2005, p. 35).

À luz da afirmação de Diniz, os produtores comentaram nos extras do DVD que:

[...] acho que o momento crucial para nós e para todos com quem conversamos foi quando percebemos que se começássemos a história do início, a história original começaria com Dr. John Watson sendo retirado do serviço por invalidez, do Afeganistão percebemos, claro, que isso poderia acontecer facilmente hoje (BBC, 2011).

Moffat e Gatiss exploraram com bastante propriedade a transposição de uma mídia para outra, ou seja, do romance de Doyle para a narrativa audiovisual que acontecem em contextos temporais e sociais bem diferentes. A boa recepção da série da BBC, onde os criadores mantiveram a atmosfera de mistério dos casos a serem solucionados por Holmes na capital Britânica e as poucas mudanças em relação aos personagens, proporcionaram a continuidade da série.

Tal fato é percebido no T1 E1, quando vemos a cena do Dr. Watson utilizando um notebook para digitar suas memórias em um blog em vez de escrevê-las em um diário. Neste exemplo, percebemos claramente que, no processo de adaptação, o deslocamento temporal foi considerado.

Dentro desta prática transcultural/intercultural, onde foi necessário a atualização do texto e dos meios utilizados, Linda Hutcheon afirma que:

Tanto o que é (re)enfatizado quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio (HUTCHEON, 2013, p. 192).

Assim, possibilidades diversas podem ser apresentadas ao público, sejam leitores ou espectadores, uma vez que cada pessoa que tem contato com uma obra em mídia diferente, terá uma opinião, sensação e imaginação diferente. Em alguns casos, é possível que o leitor se decepcione com a obra adaptada, por esperar que ela seja fiel ao romance original e, por apresentar características diferentes da obra original, não a receba com agrado. Sobre a nova mídia, adaptada do romance original de Doyle, os produtores comentam que:

De certa maneira, permite que você veja a história original como o leitor antigo a leu, como uma história contemporânea, empolgante, moderna em oposição às relíquias que elas se tornaram. É muito divertido pegar esses detalhes e perceber como eles são atualizados fácil e harmoniosamente (BBC, 2011).

Ainda no processo embrionário da série, um pensamento surgiu e acabou sendo a mola propulsora que daria origem à série Sherlock: "Há uma abundância de Sherlocks vitorianos e eu os adoro. Existe um monte deles. Por que não tentar fazer algo atual e ver se funciona?". Tal pensamento aparece nos extras do DVD *Sherlock* da BBC.

Assim, diante da proposta de criar um Sherlock Holmes moderno, frio, arrojado e amante da tecnologia, Gatiss comenta: "Acho que às vezes, como acontece com James Bond, existem meia dúzia de possíveis Bonds. Às vezes, existe apenas um. E Benedict Cumberbatch meio que apareceu nas nossas ideias" (BBC, 2011).

Cumberbatch foi o ator escolhido para o papel do célebre detetive. Atuando de forma brilhante, deu vida ao personagem. O ator foi o único para o qual os produtores enviaram o roteiro para o papel de Sherlock Holmes, após Moffat e sua esposa terem assistido *Desejo e reparação* e ficarem maravilhados com seu desempenho durante o teste de audição.

Escolhido o protagonista de Holmes, agora Moffat e Gatiss precisariam encontrar aquele que seria seu fiel assistente no papel do Dr. Watson. Gatiss afirma que "selecionar Watson foi um processo muito mais longo porque acho que, uma vez que você tem um lado da parceria, você tem que encontrar a combinação" (BBC, 2011).

O ator Martin Freeman foi escolhido para o papel devido o argumento final ter sido que a química com Benedict Cumberbatch foi instantânea. Moffat comenta que "a presença de Martin mudava a maneira que Benedict interpretava o papel. Quando você via os dois juntos você dizia: Aí está uma série de TV".

O próprio Freeman afirma que "com John e Sherlock a química acontece ou não. E não dá para criá-la, não se pode fazer nada, além de torcer para que aconteça" (BBC, 2011).

Diante do avanço tecnológico e da modernidade dos recursos existentes, na série são utilizados aparelhos celulares (SMS) em vez de telegramas para enviar mensagens; o uso de táxis em vez de charretes; da maleta rosa em vez da aliança como pista para chegar ao criminoso; etc., além do fato de a vítima ser uma mulher.

Outro fator marcante no processo de modernização é o uso da internet. Por meio de sinais migratórios diegéticos, nem sempre muito óbvios, o público é redirecionado para blogs ou perfis ficticiais em redes sociais que são integrados à narrativa da série de televisão de modo a expandi-la (FIGUEIREDO, 2016, p. 201). Os produtores buscaram aproximar o público de Holmes, fornecendo pistas com a finalidade de estimular a participação do público.

A relação entre produção de conteúdo, papel dos fãs e autoria gera discussões sobre o cenário midiático atual, definido por Henry Jenkins (1998) como "cultura de convergência". Como a série produzida pela rede britânica BBC pode ser acompanhada por diferentes recursos de *streaming* online, o público pode acompanhá-la não só no horário transmitido pela televisão, mas também, a qualquer momento, de computadores, tablets, smartphones e tecnologias similares (FIGUEREDO, 2019, p. 74).

Neste ponto, chamamos a atenção para recepção dos fãs. O fato de a série ter sido um grande sucesso, aclamada pela crítica e pelo público, não significa que conseguiu agradar a todos. Sobre esse tema, Hutcheon comenta

que "quanto mais popular e querido for o romance, mais provável o descontentamento: prova disso é a reação negativa dos fãs" (HUTCHEON, 2013, p. 174). Ainda sobre a reação do público, Hutcheon afirma que:

Para o adaptador, no entanto, é mais fácil criar uma relação com um público que não sente afeição ou nostalgia em excesso pelo texto adaptado. Sem conhecimento prévio, provavelmente receberemos a versão cinematográfica simplesmente como um filme qualquer, não como uma adaptação. O diretor, portanto, terá maior liberdade e controle (HUTCHEON, 2013, p. 167)<sup>2</sup>.

Grandes discussões sobre diferentes assuntos e sobre o texto midiático contemporâneo têm sido geradas a partir da série *Sherlock*, destacando-se as coletâneas de artigos *Sherlock Holmes for the 21<sup>st</sup> Century*, editada por Lynnette Porter (2012) e *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*, editada por Louisa Ellen Stein e Kristina Busse (2012), além de um grande número de artigos e ensaios (FIGUEREDO, 2019, p. 75).

Importante ponto a ser considerado é que, diante de muitas discussões sobre o texto midiático criado por Moffat e Gatiss, ou seja, uma mídia audiovisual contemporânea que traz o misterioso Holmes da época vitoriana para os dias atuais, devemos atentar para a nova interpretação proposta. Sobre esta temática, Linda Hutcheon (2013, p. 45) diz que qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso

---

<sup>2</sup> Uma matéria publicada na página do site *seriemaniacos.tv*, de 2017, cita que Moffat e Gatiss estão negociando um acordo com a BBC para juntos desenvolverem uma nova minissérie baseada no *Drácula*, de Bram Stoker.

sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.

Para compreender *Sherlock*, discussões sobre diferentes adaptações de uma mesma narrativa se mostram fundamentais. Uma delas aborda como é importante discutir quem é o "adaptador" em *Sherlock*, já que, apesar dos criadores Mark Gatiss e Steven Moffat se colocarem à frente e assinarem como responsáveis pela série, várias outras pessoas estão no processo (FIGUEREDO, 2019, p. 77).

### 3 RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E MÍDIAS AUDIOVISUAIS

#### 3.1 ADAPTAÇÃO E INTERMIDIALIDADE EM CENA

Linda Hutcheon (2013) escreve que, há séculos, a adaptação de uma linguagem para outra é lugar comum, tanto no teatro, cinema, poemas, romances quanto hoje nas histórias em quadrinhos, videogames e desenhos de animação.

O primeiro meio a juntar imagem, movimento e som, e simultaneamente oferecer essa junção ao público, foi o cinema. Mas, no início, o cinema foi somente visual. Primeiro apresentava imagens em movimento sem som (o famoso cinema mudo), depois passou a apresentar o filme com música tocada ao vivo e, num terceiro momento, já com música, falas e efeitos sonoros previamente gravados (NUNES, 2009, p. 5).

É importante considerar que uma obra literária pode se conectar por diversos tipos de mídias existentes no contexto contemporâneo. Sua narrativa pode ser consumida utilizando suportes midiáticos tecnológicos cada vez mais modernos. De acordo com a professora Irina Rajewsky:

É verdade que alguns novos aspectos e problemas emergiram, especialmente com respeito à mídia digital e eletrônica; entretanto, as relações e as técnicas intermediárias, em princípio, permanecem as mesmas que têm sido reconhecidas há bastante tempo (RAJEWSKY, 2012a, p. 16).

A maioria das adaptações tem sua origem em uma narrativa e o que se entende normalmente por adaptação é, pois, de modo geral, a versão cinematográfica de uma obra de ficção. Dessa forma, essa é a razão para, ao se abordar o tema da adaptação, pensar-se primeiramente em uma fonte literária (DINIZ, 2005, p. 13).

Como estamos analisando uma série audiovisual, se faz necessário comentar sobre sua estrutura levando em consideração o desenvolvimento da história. Dependendo da série, seus episódios podem durar de 30 a 90 minutos, dependendo da estrutura apresentada, que pode ser serial ou procedural.

Podemos perceber que algumas séries como *House of Cards* e *Sobrenatural*, da *Netflix*, possuem histórias que se desenrolam ao longo de vários episódios. Nestas séries, o tipo de estrutura é serial, onde o comprometimento do telespectador deve ser imperativo pois, uma vez perdido um episódio, a linha de entendimento da narrativa se quebra. O espectador pode buscar opções tecnológicas, com o uso da internet, que possibilitem rever o capítulo perdido.

No caso de *Sherlock*, a série apresenta uma estrutura do tipo procedural, pois em cada episódio ocorre a adaptação de um romance ou conto de Doyle. Em séries de romances policiais, essa estrutura é comumente empregada quando há casos a serem julgados, com presença de advogados, juízes e jurados. Como exemplo, podemos citar a série *CSI (Crime Scene Investigation)*, na qual, para cada crime, a ser desvendado, há apenas um episódio.

Sobre o tipo de estrutura de séries, Figueiredo comenta que:



Especialmente nas séries procedurais, produtores utilizam uma técnica de retardamento do mistério por meio de uma exposição concentrada de informações ao final do episódio. Assim, os eventos importantes, que revelam a solução do enigma, são mantidos fora do nosso conhecimento até o final do episódio, para suscitar e manter a curiosidade, o suspense e a surpresa até o último instante (FIGUEIREDO, 2016, p. 122).

Ainda sobre a adaptação cinematográfica, Stam afirma que esta cria uma nova situação áudio-visual-verbal, e não apenas imita o velho estado de coisas como representado pelo romance original (STAM, 2006, p. 26).

Seguindo essa linha de pensamento, verifica-se um crescente número de transposições a partir de obras literárias para meios diversos, diferentes do tradicionalmente predominante, o cinema. Hutcheon (2013, p. 10) enfatiza a utilização de novas mídias, muitas delas pouco tradicionais, como jogos (videogames), parques temáticos, quadrinhos, óperas, musicais, bales, peças de teatro, entre outros.

É evidente que, no panorama contemporâneo, diversas produções adaptadas a partir de obras literárias, estão difundidas em diversos meios midiáticos, expandindo e cruzando barreiras antes intransponíveis. Hutcheon enfatiza que, no processo de adaptação, se faz necessário ajustar a nova obra para atingir o novo público ou espectador.

A razão da minha confiança é que acredito firmemente que a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não

apenas contamos, mas também recontamos, nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – "ajustar" as histórias, para que agradem ao seu novo público (HUTCHEON, 2013, p. 10).

Reichmann acrescenta que “em qualquer transposição midiática, há necessidade de ajustes [...]” e que “na última década, tem-se evitado utilizar o termo ‘fidelidade’ em se tratando de adaptação, porque se entende que o texto adaptado estabelece um diálogo intertextual/intermediático com o texto originário e vice-versa e não uma cópia mais ou menos fiel do anterior” (REICHMANN, 2017, p. 4).

Assim, ao observarmos o episódio *Um estudo em rosa*, lançado pela Netflix em 2010, é claramente visível que o texto literário de Doyle está presente na narrativa audiovisual. Chamamos a atenção para o fato dessa adaptação ser direcionada a um público mais atual, tendo sido, portanto, atualizada e revitalizada. Assim, a recepção dos espectadores se volta para a narrativa da nova mídia que, por meio da música (camada sonora que se desenvolve), possibilita estabelecer uma relação entre a mídia audiovisual e o romance textual original.

François Jost, em *A narrativa cinematográfica*, por sua vez, aumentou o campo da narratologia, tirando-a do enquadramento imanente a que ela foi confinada. A fim de compreender o papel do espectador na compreensão das imagens fílmicas e televisivas [...] (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 15). O teórico francês acrescenta:

[...] para que o visível se torne narrativa, para que o filme se torne uma obra, o espectador, longe de tomá-las como simples imitação ou duplicação do mundo, não para de confrontá-las com as narrativas que ele tem na cabeça, relacionando-as à intencionalidade que ele imagina estar em sua origem (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 16).

As cenas analisadas do T1 E1 exploram e apresentam a forma como os elementos da narrativa literária foram inseridos e adaptados para a narrativa audiovisual. Tais elementos serão objeto de estudo dos capítulos 4 e 5, auxiliando na construção da ponte que Mofatt e Gatis percorrem do texto policial original até a adaptação visual.

A narratologia é necessária para a compreensão da narrativa fílmica, mas ela pode se enriquecer ainda, ao longo dos anos, com as contribuições de outras áreas, como a história, a cultura, outras artes, e voltar seu olhar para novos objetos, sejam eles a televisão ou a imagem digital (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 16).

No processo de transposição midiática, especificamente uma adaptação audiovisual, Rajewsky comenta:

[...] a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade "genética", voltada para a produção; o texto ou o filme

“originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico de mídia e obrigatoriamente intermediário (RAJEWSKI, 2012a, p. 24).

Logo de imediato é possível perceber que há uma clara relação entre o T1 E1 da série *Sherlock* e o romance de Doyle, uma vez que o título do episódio adaptado nos remete, com uma pequena variação, ao do romance original. *Um estudo em rosa* é uma adaptação realizada pelos produtores Moffat e Gatiss do romance *Um estudo em vermelho*, de Doyle. É uma recriação da narrativa literária para o meio audiovisual, objeto deste estudo.

### 3.2 O ENREDO SHERLOCKANO DE DOYLE EM *UM ESTUDO EM ROSA*

Quando Arthur Doyle deu vida a Holmes em *Um estudo em vermelho*, publicado em 1887, não poderia imaginar que, na verdade, depois de mais de um século, sua narrativa teria sido recriada em vários tipos de mídia. Suas histórias rapidamente ganharam reconhecimento público e, desde então, têm servido de material para um grande número de adaptações em diferentes mídias: filmes, séries de televisão, romances, quadrinhos, videogames, etc. (FIGUEIREDO, 2016, p. 143).

A série televisiva *Sherlock Holmes* produzida de 1984 a 1994, estrelada por Jeremy Brett, é um exemplo de adaptação que procurou se manter próxima ao texto original, bem como os detalhes típicos da era vitoriana. Não é o que acontece no processo de adaptação na série televisiva *Sherlock* da BBC.

Verificamos que o detetive mais famoso do mundo atua na Londres dos dias atuais. Neste contexto, segundo Robert Stam (2006, p. 23), "a originalidade completa não é possível e nem desejável".

Citamos aqui as adaptações de maior sucesso como os filmes *Sherlock Holmes* (2009) e *Sherlock Holmes: jogo das sombras* (2011), e as séries de TV *Elementary* (2012) e *Sherlock* da BBC (2010).

Essa recriação de um texto em mídia diferente daquela em que foi inicialmente criado tem marcado obsessivamente criações de nossos dias (OLIVEIRA, 2012, p. 63) e, várias obras literárias têm, atualmente, sido adaptadas para séries televisivas. *House of Cards*, *Game of Thrones* e *Sherlock* são exemplos de obras que das páginas chegaram às telas de todo mundo.

Efetivamente, no domínio dos estudos literários bem como nos de história da arte, música, estudos de teatro e estudos fílmicos, o foco recai repetidamente sobre uma variedade de fenômenos de cunho intermediário (RAJEWSKI, 2012b, p. 57). A teórica acrescenta que:

Contudo, é aparente de imediato que a qualidade intermediária de uma adaptação fílmica, por exemplo, não é comparável – ou só é comparável em termos gerais – à intermedialidade de uma escrita fílmica, enquanto que essas duas são bastante distintas de livros ilustrados ou de instalações *Sound Art* (RAJEWSKI, 2012b, p. 57).

A primeira vez que Sherlock Holmes é citado ocorre quando Watson, médico que tinha sido designado para servir como cirurgião-assistente no Quinto

Regimento de Fuzileiros de Northumberland e que acabara de retornar do Afeganistão, está em um bar e reencontra Stamford, que fora seu assistente. Em uma conversa durante o almoço, em que Watson comenta que está com dificuldades financeiras e procurando um cômodo a preço razoável, Stamford comenta que conhece um sujeito procurando alguém com quem dividir o aluguel em um ótimo local que encontrara. Watson pergunta quem é o sujeito e Stamford responde:

– Você ainda não conhece Sherlock Holmes – disse. – Talvez não gostasse dele como companheiro permanente.

– Por quê? O que há contra ele?

– Bem, eu não disse que há alguma coisa que o desabone. Ele tem ideias um tanto estranhas, é apaixonado por alguns ramos da ciência. Pelo que sei, é uma pessoa bastante correta.

– Estudante de medicina? – perguntei.

– Não, e não tenho a mínima ideia a respeito do que ele pretende fazer. Parece entender muito de anatomia, além de ser um químico de primeira. No entanto, que eu saiba, nunca fez nenhum curso regular de medicina. Seus estudos são um tanto desregrados e excêntricos, mas com esse sistema irregular ele acumulou uma quantidade de conhecimentos que deixaria seus professores surpresos (DOYLE, 2017, p. 13).

Nesta passagem temos a primeira descrição de Holmes feita pelo narrador-protagonista. Essa passagem já começa a construir as características do célebre

detetive que serão percebidas mais adiante, principalmente no capítulo 5, quando a repetição dessas características auxilia no desenvolvimento da narrativa. O mesmo acontece no T1 E1, porém o encontro entre Watson e Stamford ocorre em uma praça.

Sobre esta passagem, Stam defende a ideia de que a adaptação pode gerar uma infinidade de leituras.

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço integro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (STAM, 2006, p. 27).

No T1 E1, verificamos o diálogo intertextual que ocorre na inesquecível cena onde Watson encontra com Holmes pela primeira vez no laboratório. Importante fato nesta cena é o diálogo que se estabelece, quando Holmes pergunta a Watson "Afeganistão ou Iraque?", fazendo referência em um contexto contemporâneo a qual guerra e lugar Watson esteve. No romance de Doyle temos:

- Dr. Watson, sr. Sherlock Holmes – apresentou Stamford.
- Como vai? – disse ele cordialmente, apertando minha mão com uma força de que eu não o julgaria capaz. – Vejo que esteve no Afeganistão.

– Como é que sabe? – perguntei espantado.

– Não vem ao caso agora – ele respondeu dando uma risadinha para si mesmo (DOYLE, 2017, p. 15).

Watson fica muito impressionado com seu novo colega de quarto que, desde o início, já demonstrava ser bem diferente de qualquer pessoa que já tinha conhecido. Fato marcante é o método pelo qual Holmes usa para solucionar seus casos descritos no capítulo – a ciência da dedução. Ambos vão morar na famosa Rua Baker Street, 221B, em Londres. Holmes era consultado pelos agentes Lestrade e Gregson, ambos da Scotland Yard, quando tinham casos bem complexos e curiosos para solucionar.

Considerando, portanto, a liberdade com que *Sherlock* lida com os textos originais e a influência das adaptações prévias, talvez seja mais adequado pensar a série não apenas em termos de adaptação, mas de adaptação e apropriação (FIGUEIREDO, 2016, p. 148).

Hutcheon (2013, p. 29) comenta que, como *processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. A teórica acrescenta que:

[...] o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores (HUTCHEON, 2013, p. 43).



Clüver afirma que o termo intermedialidade "implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias" (CLÜVER, 2011, p. 9). Nesse sentido, Rajewski afirma que intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias (RAJEWSKI, 2012a, p. 18).

Não podemos esquecer que os estudos intermediáticos possuem uma forte ligação com os estudos da intertextualidade, como afirma Clüver:

[...] intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediático – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. Aos poucos isso passa a dizer respeito a fenômenos mais abstratos, como, por exemplo, a narratividade e a critérios de forma e estilo. O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias (CLÜVER, 2006, p. 14-15).

Entretanto, é evidente que a qualidade intermediática de uma adaptação fílmica, por exemplo, é comparável apenas no sentido mais amplo à qualidade intermediática da chamada escrita cinematográfica, diferenciando-se das

ilustrações de livros ou de instalações de arte sonora (RAJEWSKI, 2012a, p. 22).

Assim, a teórica divide a prática intermidiática em três subcategorias:

1. Intermidialidade no sentido estrito de *transposição midiática* (*Medienwechsel*), denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e assim por diante (RAJEWSKY, 2012b, p. 58).
2. Intermidialidade no sentido estrito de combinações de mídias (*Medienkombination*), que inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídia, de mescla de mídias e intermidiáticas (RAJEWSKY, 2012b, p. 58).
3. Intermidialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas (*intermediale Bezüge*), a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras (RAJEWSKY, 2012b, p. 58).

A partir da subcategoria 1 – Intermidialidade no sentido estrito de transposição midiática –, é possível perceber nas imagens do E1 T1 a narrativa cinematográfica se estabelecendo e dialogando com o romance original. Na cena onde aparece uma mulher de rosa morta em uma residência, tanto o endereço quanto a palavra RACHE, fazem menção à narrativa de Doyle.

Na cena do crime, Holmes entra em ação investigando como um autêntico detetive. Tanto no romance quanto no T1 E1, seu comportamento é muito estranho, porém interessante. Watson compara Holmes a um bem treinado cão de caça, farejando pistas, às vezes até se jogando no chão buscando uma total interação com o ambiente. Todos estes pontos servem para enfatizar o contexto que a história está sendo narrada.

Nesta passagem é perceptível o forte vínculo entre o romance de Doyle e o T1 E1, por meio de vários elementos na obra adaptada que se originam nas páginas literárias sherlockanas, como a presença do fiel assistente Dr. Watson; o endereço de um crime ocorrido no n.º 3 de Lauriston Gardens em Briston; o detetive inspetor Lestrade e a cidade onde a narrativa ocorre, Londres. Ao final da narrativa, ele consegue construir a dinâmica do caso.

Segundo Figueiredo (2016, p. 151), com o propósito de modernização, vários elementos de *Um estudo em vermelho* foram substituídos na série. Em alguns casos, essas modificações não alteram substancialmente o enredo, como a substituição do telegrama e da mensagem no jornal por mensagens SMS enviadas pelo celular, a do cocheiro pelo taxista e a do álbum de recortes de Watson pelo blog. Algumas, entretanto, acabam desencadeando mudanças profundas na história, como a substituição da vítima do sexo masculino por uma do sexo feminino; da aliança pela maleta/celular e do significado da pista “RACHE”.

Gaudreault e Jost comentam os significados que são gerados em um espaço singular diante das mudanças feitas dentro do processo de adaptação.

A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre, como veremos, *ao mesmo tempo*, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 105).

Após verificarmos que, na adaptação de uma mídia física para uma audiovisual, ajustes são necessários para que a modernização alcance seu propósito, citaremos a seguir três exemplos que, dentro do processo de reconstrução da narrativa investigativa do crime, conduzem a uma aproximação das duas obras analisadas.

O primeiro exemplo se refere à narrativa audiovisual apresentar o Dr. Watson como o fiel companheiro de Holmes e estabelecer a dupla como grande protagonista na série. Em *Um estudo em vermelho*, a narração dos eventos é feita em primeira pessoa, pelo Dr. Watson, o que não ocorre no T1 E1 da série, ou seja, não há a narração em *voice-over*.

O T1 E1 não apresenta a visão que Watson constrói sobre Holmes, ao contrário do que ocorre no romance de Doyle, onde Watson descreve Holmes.

Tinha mais de 1,80 metro de altura, mas a magreza excessiva fazia com que parecesse ainda mais alto. Seus olhos eram atentos e penetrantes, exceto durante aqueles intervalos de torpor a que já me referi; e o nariz delgado, aquilino, dava à fisionomia um ar de vigilância e determinação. Também o queixo, saliente e quadrado, indicava um homem decidido. Suas mãos estavam sempre

manchadas de tinta e de produtos químicos, mas mostravam uma extraordinária delicadeza de toque, como tive ocasião de observar várias vezes, enquanto ele manipulava seus frágeis instrumentos de alquimista (DOYLE, 2017, p. 20).

No início do T1 E1, vemos uma cena em que Watson está sentado em frente ao seu notebook, onde aparece a seguinte escrita: "The Personal Blog of Dr. John H. Watson" – (Blog Pessoal do Dr. John H. Watson). Tal cena faz referência às memórias que Watson escreve em um diário, porém, no episódio da série isto não ocorre. Os eventos são apresentados pela narrativa cinematográfica.

Sobre a vertente da narração fílmica, Gaudreault e Jost (2009, p. 85) afirmam que, como todas as outras formas de narração, a narração fílmica presume a comunicação de informações narrativas entre duas instâncias situadas cada uma em uma ponta da cadeia. Os teóricos acrescentam:

O narratário de uma narrativa, aquele ou aquela a quem ela é destinada, é assim submetido a um processo comunicacional no momento em que o narrador libera para ele uma multitude de informações sobre o universo diegético onde evoluem os diversos personagens da narrativa, assim como sobre esses próprios personagens e, é claro, sobre as ações que eles realizam (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 85).

Podemos perceber que, no desenvolvimento da narrativa, das informações que são apresentadas tanto por Watson quanto pelo T1 E1, a lendária dupla vai

se aproximando e se estabelecendo dentro da trama policial. Fica evidente que no roteiro adaptado estão presentes as cenas que darão sentido à formação da dupla.

No segundo exemplo temos o famoso endereço onde ocorreu o crime que Holmes e Watson terão que solucionar, o n.º 3 de Lauriston Gardens, nas proximidades da Brixton Road. No romance de Doyle, a informação de que ocorrera um crime no endereço citado é feita quando uma carta endereçada a Holmes é entregue em seus aposentos na 221B da Baker Street por um mensageiro que antes serviu como sargento na Infantaria Ligeira da Marinha.

Na carta, Tobias Gregson, investigador da Scotland Yard, solicita que Holmes vá ao local do crime e discorra sua opinião. Já no T1 E1, a notícia do crime é feita pessoalmente pelo inspetor Lestrade a Holmes no 221B da Baker Street, que solicita sua ida ao local do crime.

No conteúdo da carta enviada a Holmes, citada a seguir, verificamos elementos importantes que serão desenvolvidos na narrativa audiovisual:

*Esta noite houve uma grave ocorrência no nº 3 de Lauriston Gardens, nas proximidades da Brixton Road. Por volta de duas da madrugada, nosso policial de ronda avistou luz neste endereço e, como a casa estava vazia, desconfiou que havia algo errado. A porta estava aberta e, na sala da frente, sem nenhuma mobília, ele se deparou com o cadáver de um cavalheiro, bem-vestido e tendo em um do seus bolsos cartões de visita em nome de "Enoch J. Drebber, Cleveland, Ohio, USA". Não houve roubo e não há nenhuma pista sobre a maneira como o homem morreu. Existem marcas de sangue na sala, embora o ocrpo não*

*apresente nenhum ferimento. Não imaginamos o que ele teria ido fazer naquela casa desabitada; aliás, o caso todo é um enigma. Se puder ir até lá, a qualquer hora antes do meio-dia, irá encontrar-me. Deixei tudo tal como estava, até ter notícias suas. Se não puder vir, enviarei maiores detalhes e ficarei imensamente grato pela gentileza de sua opinião* (DOYLE, 2017, p. 30).

Na cena constante no T1 E1, podemos verificar que o endereço foi mantido, mas vários pontos foram condensados, uma vez que a narrativa do romance *Um estudo em vermelho* é longa. Verificamos, por exemplo, que a vítima da história de Doyle é um homem (posteriormente surgirá outro, Stangerson) e, no episódio, é uma mulher, que apenas Lestrade é o investigador de polícia; no romance temos Lestrade e Gregson. O meio de comunicação utilizado para informar Holmes sobre o crime no romance é feito via carta e no T1 E1 é o próprio Lestrade que traz a notícia. No romance, o deslocamento para o local do crime por Holmes e Watson é feito em um cabriolé; no episódio audiovisual, eles utilizam um táxi. Acerca do espaço na literatura, Gaudreault e Jost afirmam que:

Uma unidade escritural, por mais "cênica" que seja, não terá jamais a medida para respeitar simultaneamente os parâmetros topográficos (espaciais) e cronológicos (temporais) do evento com o qual ela se relaciona (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 106).

Outro ponto importante que se manteve tanto no romance de Doyle quanto na adaptação cinematográfica é a morte das vítimas, quando Holmes afirma a

Gregson e Lestrade que foram envenenadas.

O terceiro e último exemplo faz referência à palavra escrita na cena do crime: "RACHE". Esta talvez seja a pista mais importante nas duas narrativas, pois auxiliam de forma ímpar Holmes na solução dos crimes.

No romance, Holmes comenta como foi feita a escrita da palavra RACHE na parede:

– A inscrição na parede foi feita pelo dedo indicador de um homem, molhado em sangue. Com a lente, pude observar que o reboco havia sido ligeiramente arranhado durante a escrita, o que não aconteceria se ele estivesse com as unhas aparadas. Recolhi um pouco de cinza espalhada no assoalho (DOYLE, 2017, p. 41).

O principal acontecimento verificado nas duas mídias analisadas é o fato da palavra RACHE ter sido escrita nas duas cenas do crime. O significado que é construído em cada obra é fundamental e serve como fio-condutor para a solução dos casos. Enfatizamos que, na obra de Doyle, ela é feita pelo assassino e no T1 E1 pela vítima, a mulher de rosa. Tal abordagem será melhor explicada no capítulo 5, na análise da cena "Mulher de rosa morta".

Embora não estivesse presente no momento em que a palavra foi escrita e sob quais circunstâncias, Holmes consegue, por meio de seu pensamento dedutivo, trazer para o presente a ação de escrever a palavra, criando uma "imagem" do que provavelmente aconteceu. Dentro desta linha de pensamento temporal da imagem, Gaudreault e Jost comentam que:



O filme como objeto estaria no passado pela simples razão de que ele registra uma ação *já acontecida*; por sua vez, a imagem fílmica estaria no presente porque provocaria a impressão de acompanhar essa ação "ao vivo". Tal formulação meio esquemática mostra que, aparentemente, esses dois julgamentos sobre a realidade cinematográfica não visam verdadeiramente à mesma realidade: o primeiro fala da *coisa filmada*, o segundo, da *recepção fílmica* (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 131).

Percebemos que, no episódio *Um estudo em rosa*, adaptado do romance *Um estudo em vermelho* de Doyle, existem diferenças significativas em relação ao enredo narrativo. Em virtude da narrativa do episódio se passar na Londres dos dias atuais, é visível que os personagens se caracterizam, culturalmente, com a época apropriada, utilizando aparelhos tecnológicos, como celulares, computadores, etc.; e, dentro deste contexto contemporâneo, com o auxílio da internet, os utilizem para desvendar os crimes dentro da narrativa.

Neste trabalho destacamos que as narrativas audiovisuais "recriam" as narrativas literárias, principalmente nas produções cinematográficas ou televisivas e, a maioria delas pode ser acessada pelas telas de múltiplos aparelhos eletrônicos devido à expansão da internet. Assim, consideramos de grande relevância as diversas manifestações de obras literárias no cenário atual. Sobre esta vertente, Hutcheon afirma que:

A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue da sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira (HUTCHEON, 2013, p. 234).

#### 4. EFEITOS DA MÚSICA EM DIÁLOGO COM A TECNOLOGIA

Neste capítulo, buscamos explorar um campo pouco discutido dentro do processo intermediário: a música. Como a música consegue transmitir significados de um texto literário, através das imagens condensadas, imitando ou contribuindo com os efeitos presentes naquele texto?

Segundo Hutcheon (2013), na literatura narrativa, o modo de engajamento é o "contar", que faz imaginar; já o "mostrar" faz com que se utilizem as percepções sensoriais (auditiva e visual) para mergulhar na história, e o interagir faz com que se entre fisicamente nela.

Para o professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco Rodrigo Carreiro, a música, quase sempre, busca sugerir ao espectador uma leitura emocional (tristeza, saudade, euforia, desespero, tensão, angústia etc.) para cada cena. A música de cinema, pois, constitui uma espécie de comentário feito pela instância narradora, muitas vezes, sinalizando a intensidade e a modulação emocional dos momentos em que é ouvida (CARREIRO, 2018, p. 27).

É importante lembrar que a música sempre esteve presente no cinema. Alguma vez paramos para refletir sobre o assunto? Que, na realidade, nunca existiu o que popularmente chamamos hoje de cinema mudo? No prefácio da obra de Tony Berchmans, intitulada *A música do filme*, Rubens Ewald Filho afirma que:

Não havia cinema sem música, de uma forma ou de outra. Em qualquer projeção pública do antigo cinematográfico havia sempre uma orquestra ou, no mínimo, um pianista acompanhando a exibição. Tocando música para criar clima romântico nas cenas adequadas e música de ação tipo *cavalaria ligeira* para as cenas de perseguição (BERCHMANS, 2016, p. 9).

A professora de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná Débora Opolski comenta que, além disso, pianistas ou orquestras comumente interpretavam músicas durante as projeções acompanhando as imagens. O fato é que o cinema se tornou comercialmente audível em 1927 com o filme *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crossland, 1927), quando os expectadores puderam, pela primeira vez, ouvir sons sincronizados com a imagem em uma tela de cinema. A partir de então, sendo possível a sonorização de imagens, pesquisas se desenvolveram em busca da melhor forma de utilizar o som em colaboração com a cena. Na prática, foi aí que surgiram a produção e a pós-produção de som para filmes e o *design sonoro* (OPOLSKI, 2009, p. 12).

Solange Ribeiro de Oliveira (2002, p. 43) cita que Steven Paul Scher, no campo interdisciplinar entre literatura e música, distingue duas orientações genéricas. A primeira, técnica ou formalista, apoia-se em noções teóricas, críticas e metodológicas subjacentes à especificidade da literatura e da música. A segunda é a cultural, que busca interpretar os fenômenos artísticos em função do contexto cultural (OLIVEIRA, 2002, p. 43).

A teórica discute, entre outros temas, a melopoética (mélos = canto + poética), um elemento de iluminação recíproca entre a literatura e a música. Os

estudos efetuados sobre essas artes enfocam três campos: a música na literatura, a literatura na música, e literatura e música. A música nas mídias audiovisuais é essencial para a execução da análise deste estudo, pois discute a influência musical na literatura, a ação transformadora daquela arte no desenvolvimento da diegese. Oliveira também menciona a figura do músico na literatura, além de trazer diversos objetos de análise, entre eles, as técnicas da estruturação literária semelhantes às formas musicais.

A partir do momento em que os sons não estão em contradição com a ideia que podemos ter de uma cenografia, temos a tendência de aceitar esse ambiente. É em função da verossimilhança sonora que o cineasta ou o montador faz suas escolhas, como existem cenas de perseguições, para cenas de amor, etc. (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 45).

Antes de tudo, porém, é preciso enfatizar um detalhe importante. Em termos coloquiais, a expressão "trilha sonora" (ou, em inglês, *soundtrack*) é usada muitas vezes para referir à coleção de canções utilizadas em um filme e reunidas em um álbum. Tecnicamente, contudo, ela designa o conjunto completo de sons do filme (CARREIRO, 2018, p. 21). Carreiro acrescenta:

Portanto, a trilha sonora de um filme – que também podemos chamar de "banda sonora" – é composta por três elementos: a voz (diálogos, narração, monólogos etc.), os ruídos (efeitos sonoros) e a música. Alguns pesquisadores contemporâneos incluem os silêncios nessa equação, já que em muitos filmes o silêncio exerce função narrativa (CARREIRO, 2018, p. 21-22).

Em um primeiro momento poderíamos concluir que, ao ouvirmos a música tema da série Sherlock *The game is on*, de David Arnold e Michael Price, estaríamos falando da trilha sonora, especificamente do som que os instrumentos geram e são inseridos no decorrer da narrativa.

Os três componentes da banda sonora são complementares e, curiosamente, têm naturezas diferentes. Em uma rígida convenção narrativa estabelecida desde os primórdios da arte visual, os ruídos e os diálogos têm caráter mais realista – eles representam a realidade de forma mais objetiva (CARREIRO, 2018, p. 22).

Berchmans (2016, p. 16) prefere usar o termo *música original* ou o termo *score* para descrever a música exclusivamente composta para os filmes. Por filmes aqui entendamos como qualquer mídia audiovisual onde a música é inserida após um processo de criação e produção.

No campo auditivo, os componentes da banda sonora correspondem aos sons emitidos por aqueles elementos que vemos na tela ou que estão em torno dela. Chamamos esses sons de *diegéticos*, pois pertencem ao mundo ficcional habitado pelos personagens. Esses personagens ouvem os sons tanto quanto nós na plateia. (CARREIRO, 2018, p. 22).

A função da música original, de uma maneira ou de outra, é de que ela existe para "tocar" as pessoas. "Tocar" pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento, uma morte, uma perseguição, uma piada, um diálogo, um alívio, uma festa, descrever um movimento, criar um clima, acelerar uma situação, acalmá-la, enfim, de um jeito ou de outro, a boa composição não existe em vão (BERCHMANS, 2016, p. 16).

Sobre a composição da música do filme, Carreiro comenta que:

Trabalhada por um compositor, num departamento autônomo, frequentemente, a música do filme tem natureza diferente dos outros sons, pois não pertence ao universo ficcional – quase sempre é extra-diegética. Isso significa que os personagens da ficção não escutam a música; apenas os espectadores o fazem (CARREIRO, 2018, p. 27-28).

A música original *The game is on* cumpre muitas das funções descritas por Berchmans, colaborando com as imagens em movimento na adaptação midiática televisiva da série da BBC, exprimindo sensações e a tensão do secular detetive nesta aproximação com o texto literário em que partilham o som como matéria-prima.

Neste contexto contemporâneo, os compositores de música original, acompanhado dos diretores de referidas produções, obtiveram mais liberdade para desenvolver suas obras. Oliveira discorre sobre esta temática afirmando que:

Acumulado este vasto repertório, o mundo contemporâneo, inclinado a abolir fronteiras entre artes e mídias, franqueia ao artista total liberdade na manipulação do som. Abre-lhe, entre outras, a possibilidade de voltar a explorar material acústico de forma ambivalente, apagando as distinções entre Poesia e Música (OLIVEIRA, 2012, p. 187).

As novas formas de explorar o som, possibilitaram à música auxiliar a narrativa cinematográfica, indo ao encontro das necessidades de seus personagens em dramatizar dentro de uma história, que surgiu no final do século XIX, os conflitos em um momento contemporâneo com uma linguagem específica, ritmada e atenção voltada para o modo "como" ela está sendo contada. Carreiro complementa:

O som não existe no filme apenas para inscrever as imagens no tempo ou ampliar a aparência de realismo: ele faz muito mais do que isso. O som afeta a maneira como percebemos a trilha visual, ajuda a guiar o olho do espectador e induz a sentimentos, sensações que, sem ele, talvez permanecessem ausentes (CARREIRO, 2018, p. 21).

A música sozinha já tem um grande poder de comunicação emocional (BERCHMANS, 2016, p. 16). Não podemos esquecer que a composição de uma música original serve a um propósito anteriormente planejado, definido e sempre na busca de melhorar ainda mais um filme que já é excelente.

Neste capítulo, além da música, nos propomos a apresentar alguns conceitos primordiais sobre o processo de pós-produção de som no cinema, para uma melhor compreensão dos principais procedimentos utilizados. A relevância deste assunto é grande dentro dos estudos da música e dos sons nos processos narrativos, sejam filmes, desenhos, séries televisivas, etc., uma vez que estudos e pesquisas sobre o som cinematográfico são escassos, principalmente no Brasil.



Discorreremos abaixo sobre os elementos sonoros que compõem a cena, ou seja, a criação do *sound design*, utilizando exemplos de longa-metragens.

#### 4.1 ELEMENTOS SONOROS

Opolski discorre, em um capítulo específico intitulado “O som na pós-produção cinematográfica”, presente na obra *O som do filme: uma introdução*, de organização do professor Rodrigo Carreiro, sobre os elementos sonoros. Tais elementos são divididos em três grandes grupos: um constituído pelos diálogos; outro, pelo *foley*; e o terceiro, pelos efeitos sonoros (excluindo o *foley*) (OPOLSKI, 2018, p. 185)<sup>3</sup>.

##### 4.1.1 Diálogos

A cadeia produtiva do som de cinema é dividida em duas fases centrais: produção e pós-produção. Na fase da produção, a equipe é mais enxuta e liderada pelo técnico de som direto, que recebe a incumbência de gravar os diálogos proferidos pelos atores nos *sets* de filmagem. A tarefa principal dessa equipe é gravar as vozes dos autores. Uma vez que os diálogos são gravados durante as filmagens, a construção da segunda parte da trilha sonora (os ruídos) acontece na fase de pós-produção (CARREIRO, 2018, p. 23-24).

Carreiro afirma que:

---

<sup>3</sup> Informações sobre o processo de pós-produção do som e seus elementos sonoros foram utilizados, principalmente, do livro CARREIRO, R. *O som do filme: uma introdução*. Rodrigo Carreiro (org.). Curitiba: Ed. UFPR: Ed. UFPE, 2018.

A voz é considerada o elemento mais importante dentre todos os componentes da banda sonora de um filme. A percepção humana, por razões fisiológicas e, sobretudo, semânticas, tende a dirigir a atenção das pessoas para a voz, procurando intuitivamente compreender o que está sendo dito (CARREIRO, 2018, p. 25).

A função do editor de diálogos é fazer com que as falas dos atores se apresentem da forma mais inteligível possível para o mixador, para que este possa efetuar um bom trabalho (OPOLSKI, 2018, p. 186). Segundo Purcell (2007, p. 3), o editor de diálogos tem as seguintes funções:

1. Entender e organizar o material que, na maioria das vezes, é denso, confuso e volumoso devido à quantidade de dias de filmagem.
2. Suavizar as transições entre as tomadas de som.
3. Resolver problemas de articulação e sobreposição de vozes feitas pelos atores.
4. Eliminar ruídos indesejados, como barulhos de boca (salivação excessiva) e bater dos dentes.
5. Observar detalhes sonoros que, se adicionados ou eliminados, podem ajudar na construção do personagem.
6. Eliminar ruídos externos desnecessários, como barulhos provenientes das outras pessoas presentes no *set*, passarinhos, motores de máquinas (ar-condicionado, geradores) ou qualquer outro som que prejudique a inteligibilidade da fala.

7. Substituir falas comprometidas por problemas técnicos, como distorção, saturação, barulhos de microfones de lapelas ou batidas de microfones *booms*.
8. Determinar, com o supervisor de dublagem, o que pode ser utilizado pela edição e o que precisará ser regravado no processo de dublagem (ADR).
9. Separar em pistas diferentes os efeitos resultantes do som direto e o diálogo, para que possa ser realizada uma boa trilha de música e de efeitos (M&E).
10. E preparar o material, assim como acompanhar a pré-mixagem de diálogo, pronto a realizar todas as mudanças necessárias requeridas pelo mixador.

De acordo com Opolski, o grande desafio, assim como nas outras tarefas relacionadas ao cinema, é manter a continuidade, que não pode ser quebrada em momento algum, para que o espectador não perceba a informação como falsa, mas possa apreender o mundo ficcional que está sendo representado (OPOLSKI , 2018, p. 187).

Uma edição de diálogos contínua e limpa é fundamental, pois possibilita liberdade para o acréscimo de qualquer efeito desejado pelos editores de efeito e *foley*, sem que estes se restrinjam às limitações presentes nos diálogos dos atores. Ao mesmo tempo, precisamos lembrar que uma boa captação de som direto é imprescindível para que o editor consiga realizar sua tarefa (OPOLSKI, 2018, p. 188).

Opolski defende que a inserção de eventos sonoros relativos à voz humana pode suscitar sensações mais intensas no espectador do que o uso de sons de *foley* e efeitos. O som da voz humana é tão rico em detalhes que mudanças sutis, como a escolha de palavras com menos transientes de ataque, auxiliam na construção do caráter do personagem (OPOLSKI, 2018, p. 190).

No caso da pós-produção de som, a edição de diálogos deve atentar para características da voz ou da emissão do ator que possam colaborar para a construção do personagem e ressaltá-las (OPOLSKI, 2018, p. 191).

Opolski conclui este ponto afirmando que a edição de diálogos pode ser uma tarefa técnica, mas o trabalho permite explorar outras possibilidades. A utilização da voz como objeto sonoro, a relação das características do som da fala com os traços particulares de cada personagem e as possibilidades de criação artística que os processos de dublagem dos atores e/ou vozerio fazem das vozes elementos importantes na construção da narrativa do filme (OPOLSKI, 2018, p. 192).

#### **4.1.2 Foley**

A prática de reproduzir os sons da cena em sincronia com a imagem denomina-se "*foley*", em homenagem ao seu idealizador Jack Foley. Nascido em 1891, em Nova York, e falecido em 1967, na Califórnia, Foley deixou como legado a invenção dessa técnica. Assim que chegou à Califórnia, seu primeiro contato com cinema foi trabalhando como dublê de personagens, ainda na época do cinema mudo (OPOLSKI, 2018, p. 192).

Da mesma forma que os diálogos, os efeitos sonoros foram bem recebidos pelo público e criou-se a necessidade da audição desses efeitos. Jack Foley, de modo a aperfeiçoar a técnica, iniciava o procedimento da gravação dos passos dos atores em sincronismo, da forma como é feito hoje. Portanto ele foi o pioneiro do processo de regravação de sons em sincronia com a imagem (OPOLSKI, 2018, p. 193).

Definindo *foley* como os sons resultantes da ação do ser humano, esses movimentos sonoros são divididos em três grupos: (*steps*) passos, (*clothes*) roupa e (*props*) objetos de cena. Juntos os sons formam um contraponto, criando a ambiência sonora da ação principal e auxiliando na construção da ficção (OPOLSKI, 2018, p. 194).

Os sons captados pelo som direto são utilizados apenas para som guia. Em vez de reproduzir fielmente os sons de cada cena, os artistas de *foley* recriam os sons dramaticamente, muitas vezes usam fontes sonoras diferentes (OPOLSKI, 2018, p. 194).

Existem três etapas para a produção dos sons de *foley*: o *spotting*, a gravação e a edição. Logo após a definição do conceito sonoro do filme, iniciamos o trabalho de manufatura desses sons. O filme com o som guia provindo da edição de imagem, é analisado para realizar um *spotting*: um levantamento de todos os sons que necessitam ser gravados (OPOLSKI, 2018, p. 194). Opolski comenta que:

Em primeiro lugar, os passos: são definidos os personagens principais e os pares de calçados de cada um deles. Depois o ruído da roupa que complementa o andar dos personagens e os possíveis adereços: pulseira, brinco, colar ou algo que seja característico e contribua para demarcar e definir o caráter do personagem. Em seguida, os objetos da cena, que correspondem à parte mais complexa tanto pela variedade de objetos utilizados quanto pela dificuldade de se produzir determinados timbres, sons e intenções (OPOLSKI, 2018, p. 195).

A gravação é iniciada, e nesse momento o artista de *foley* concentra-se para interpretar dramaticamente o movimento dos atores em sincronia. A sala de gravação é, na verdade, um depósito de objetos dos mais variados tipos, tamanhos e materiais e possui diversos tablados: madeira, taco, concreto, cerâmica, terra, areia, carpete, etc. Além disso, contém uma televisão ou uma tela na qual imagem possa ser projetada, para que o artista de *foley* observe e siga sonoramente os movimentos que vê (OPOLSKI, 2018 , p. 195-196).

A etapa final diz respeito à edição dos sons gravados e, nesse ponto, a liberdade criativa é atrelada às possibilidades de processamento dos *plugins*. O editor de *foley* possui duas tarefas principais. A primeira diz respeito ao sincronismo que deve atentar para a sincronia relativa, pois algumas vezes o sincronismo perfeito de sons não é funcional, prejudica o *design* sonoro. [...] A segunda tarefa está relacionada à criatividade do editor. Ele utiliza a sensibilidade atrelada aos recursos técnicos para contribuir com a sua parte criativa, enfatizando ou disfarçando objetos e características sonoras. Uma técnica comum

é a junção de mais de um som para a obtenção de uma sonoridade ideal (OPOLSKI, 2009, p. 29-30).

#### 4.1.3 Efeitos sonoros

Compõem os efeitos todos os outros sons acrescentados ao filme que não são, necessariamente, gravados em sincronia com a imagem. Alguns autores incluem o *foley* na categoria dos efeitos, porém, essa inclusão acontece quando do uso generalizado do termo: todo som que não é música, nem diálogo é efeito sonoro. No nosso caso, trataremos o *foley* separadamente (OPOLSKI, 2018, p.198-199).

Os efeitos são divididos em três categorias, de acordo com a função desempenhada: (1) *backgrounds*, os sons que compõem os ambientes, (2) *hard-effects*, efeitos que podem ser vistos pelo espectador, relativos a uma fonte sonora *on frame*; (3) e *sound-effects*, que são os efeitos não literais, não indiciais e que não devem ser submetidos a escutas causais, pois não são representativos (OPOLSKI, 2018, p. 199).

##### 4.1.3.1 Sons do ambiente

Para fins didáticos, vamos dividir este estudo entre a apresentação do ambiente (BG) e dos eventos pontuais do ambiente (BG-FX), que juntos compõem a ambientação da cena (OPOLSKI, 2018, p. 199).

O *background*, comumente chamado BG, nada mais é do que o som ambiente de determinada cena, sempre denso e contínuo, sem eventos sonoros pontuais que possam se destacar. Se a ação se passa no centro de uma cidade, provavelmente o BG será construído por sons contínuos de movimentação de carros e pessoas conversando. Ao contrário, se a atriz principal se encontra em meio a uma floresta admirando árvores, flores e toda a natureza, o BG será constituído por sons de grilos, pássaros, vento, água de um riacho que corre ali por perto, etc. (OPOLSKI, 2018, p. 199-200).

Flores (2006, p. 115) denomina os sons usados como BG-FX (*background-effects*), como "ruído-sinal", por serem indiciais. São sons isolados e específicos que exercem a função de situar o espectador em determinada sequência, de forma que geralmente aparecem em maior quantidade no início da cena, quando o espectador precisa de informação sonora para situar-se na trama.

#### 4.1.3.2 *Hard effects*

Opolski cita a definição de Tomlinson Holman para *hard-effects*. É simples: vê-se um carro, ouve-se um carro. Os *hard-effects* são todos os efeitos que não são produzidos diretamente pelo homem, como máquinas, automóveis, armas de fogo, aviões ou elementos difíceis de serem criados em sincronismo pela equipe de *foley*. Em contraposição ao que definimos em *foley*, diríamos que são sons que não resultam da interação direta do homem com o meio e que, por isso, não precisam ser gravados em sincronia com a imagem (OPOLSKI, 2018, p. 204).



Quando gravações são necessárias, o *spotting* pode ser feito mesmo com o filme em processo de edição de imagem, pois não existe necessidade de sincronia com a imagem no momento da gravação do som, apenas de estudo e compreensão da sonoridade (OPOLSKI, 2018, p. 204). Opolski ressalta que:

É importante ressaltar que a intenção do som não pode ser esquecida. A gravação de todos os sons [...] com pelo menos três níveis de intensidade diferentes na interpretação, faz com que os sons possam ser utilizados em situações diversas. Determinado som, mesmo que proveniente de uma fonte sonora adequada, pode não combinar com a imagem se não estiver gravado com a intenção apropriada (OPOLSKI, 2018, p. 205).

#### 4.1.3.3 *Sound effects*

A criação de *sound effects* é baseada em outra concepção. Esses efeitos não remetem a nada real nem a nenhum objeto de cena. Eles são concebidos para serem efeitos dramáticos e não significantes – no sentido de representar algo físico. São criados pelo *sound designer* a partir de processamento e síntese digital. Os *sound effects* são sons não-literais, pois não estão diretamente associados a ações, situações ou objetos físicos. Dessa forma, ocupam a mesma função que a música: são sons criados com objetivo dramático e narrativo para determinada montagem de imagens (OPOLSKI, 2018, p. 206-207).

A criação desses sons acontece de duas formas: (1) processamento e manipulação de sons naturais com o intuito de modificar as características físicas

dos mesmos, descaracterizando-os e dificultando a escuta causal; (2) manipulação e criação de ondas sonoras provenientes de fontes eletrônicas ou digitais (OPOLSKI, 2018, p. 207).

A composição dos *sound effects* está mais relacionada com a narrativa e com elementos fílmicos (luz, figurino, cenários e efeitos visuais) do que com aspectos de referencialidade à fonte sonora. Por esse motivo, o *sound-designer* deve atentar para a criação de efeitos sonoros que dialoguem com os aspectos relacionados à trama e colaborem na criação de "climas" (alegria, suspense, horror) dos mais variados nas cenas (OPOLSKI, 2018, p. 208).

Embora os *sound effects* sejam apresentados de forma semelhante aos efeitos visuais, em momentos onde a narrativa exigir ou permitir uma fuga sonora ou visual da realidade, eles possuem naturezas diferentes. Um efeito visual geralmente é acompanhado de um efeito de som, mas o contrário nem sempre é válido: efeitos sonoros são acrescentados a todo o momento no filme, independente do uso de efeitos visuais (OPOLSKI, 2018, p. 208).

## 5. ANÁLISE DOS SONS

Neste capítulo apresentamos os elementos sonoros do episódio *Um estudo em rosa*. Cada cena analisada busca a contextualização da narrativa do romance original, onde a construção da camada sonora vai caracterizando os personagens e o próprio romance. Para auxiliar na leitura sonora, esta dissertação acompanha o DVD do episódio *Um estudo em rosa* e dos extras da primeira temporada da série Sherlock da BBC.

Observamos o desenvolvimento e a construção da narrativa audiovisual do romance policial ao longo do T1 E1. Ouvimos as reações das pessoas, nas relações pessoais, a cada nova situação apresentada, como pensam e planejam individualmente ou em grupos. Durante o processo de composição dos sons, criamos camadas sonoras que são incisivas na narrativa.

Apresentamos a análise sonora completa do episódio *Um estudo em rosa* na tabela abaixo. O propósito de relatar os eventos sonoros contidos nas cenas de forma cronológica foi de auxiliar na compreensão da explicação de algumas cenas selecionadas que relacionam os eventos audiovisuais com o romance de Doyle.

**Tabela 2** – Análise sonora de *Um estudo em Rosa* (Baseado em Hickman 2008, p. 140)

TEMPO DE PROJEÇÃO	CONTEÚDO DA CENA	SOM
0'	Watson em combate na guerra do Afeganistão	Sons de tiros e explosões: uma vez ouvimos alguém chamar o nome Watson.

17"	Watson acorda em uma cama ofegante e se dá conta que estava sonhando	Som da respiração ofegante de Watson até o início de um <i>cue</i> melancólico aos 29", quando começa a lamentar por sua situação real.
37"	Watson sentado em uma cama olhando para janela do quarto e, logo em seguida para sua bengala, finalizando a cena abaixando a cabeça	O <i>cue</i> , iniciado aos 29", continua durante toda a cena.
01'17"	Watson no consultório da terapeuta	Ruídos de trânsito menos intensos (buzina, veículos) e diálogo dos personagens.
01'44"	Abertura da série - aparecendo o nome da série (SHERLOCK) em uma paisagem da cidade de Londres e o nome dos atores no decorrer de outras imagens. Utilização da técnica <i>time lapse</i> .	Música ( <i>The game is on</i> ), iniciando com percussão em crescente.
03'32"	Dois jovens andando em uma rua escura à noite debaixo de chuva. Em um momento passa um táxi, um dos jovens faz sinal para o mesmo parar, o que não ocorre.	Música, som do táxi passando e dos pingos d'água de chuva batendo na rua e em primeiro plano no guarda-chuva de um dos jovens criando a ambientação da cena.
05'00"	Coletiva com o Detetive Inspetor Lestrade.	Som de cliques e flashes de máquinas fotográficas dos repórteres. Telefone tocando com pouca intensidade e sons de celulares indicando mensagens. Aos 06'25" inicia um <i>score</i> pesado até o 07'16".
07'17"	Watson reencontra Stamford em uma praça arborizada.	Passos do caminhar de Watson, bem como o ruído da bengala que usa. Diálogo entre Watson e Stamford. Trânsito pouco intenso sem destacar nenhum evento e sons de pássaros.
08'33"	Holmes no necrotério com Molly.	Zíper com sons estridentes. <i>score</i> do <i>leitmotif</i> de Holmes simultaneamente ao som de chicotadas.
09'28"	Stamford apresentando Watson a Holmes no laboratório.	Batidas na porta acompanhado do ruído de sua abertura. <i>Score</i>

		lento e compassado no início do diálogo entre Holmes e Watson. O <i>score</i> vai ficando mais intenso e acelerado até o início do <i>leitmotif</i> de Holmes.
12'27"	Mulher de rosa se agachando para apanhar um frasco	<i>Score</i> acelerado.
12'41"	Chegada de Holmes e Watson à casa da senhora Hudson.	Som de motor do táxi em que Holmes chega seguido da porta do passageiro abrindo e fechando. Passos de pessoas na rua e da bengala de Watson. <i>Score</i> (violão) durante a recepção da Sra. Hudson. Porta se abrindo. Ruído de batida em madeira. Som de louças batendo discretamente. Aos 15'50" o som de um veículo parando antecipa a cena da viatura da polícia trazendo Lestrade. <i>Leitmotif</i> de Holmes aos 16'30".
18'49"	Holmes e Watson dentro de um táxi indo para cena do crime.	<i>Score</i> ritmado. Trânsito moderado e diálogo entre Holmes e Watson. Efeitos sonoros durante a explicação dos fatos deduzidos por Holmes.
21'54"	Holmes e Watson chegando no local onde ocorreu o crime.	Porta do táxi fechando. Diálogo entre Holmes e Watson em ambiente aberto (rua). Trânsito moderado e som de sirenes de carro. Passos de salto alto.
24'11"	Holmes e Watson com Lestrade no Hall de entrada de uma edificação.	Batida de porta se fechando. <i>Score</i> moderado. Diálogo entre Holmes e Lestrade. Passos em piso de madeira. Ruído de roupa e zíper.
25'12"	Mulher de rosa morta no chão de um cômodo fechado.	<i>Score</i> pesado e lento que vai acelerando. Passos. Efeitos sonoros (arranhões). Diálogo entre Holmes e Watson (pouca intensidade). Porta fechando. Toque de celular. Porta abrindo.

		Ruído de batida. Ruído de roupas. <i>Score</i> que vai acelerando. Diálogo entre Holmes e Lestrade (muita intensidade). Ouve-se o <i>cue</i> melancólico de Watson.
34'22"	Watson caminhando sozinho na rua.	O <i>cue</i> melancólico de Watson continua. Som de telefone tocando. Trânsito mais pesado/passos de muitas pessoas. Novamente som de telefone tocando. Discreto ruído de porta. Diálogo entre Watson e Mycroft pelo telefone de uma cabine. Ruídos sonoros. Som de motor de carro parando. Porta do passageiro abrindo
36'48"	Encontro de Watson com Mycroft em um depósito.	Porta do passageiro fechando. Passos de Watson com a bengala. Diálogo entre Watson e Mycroft. Ruídos. Som de mensagens de celular. <i>Score</i> pesado e lento. <i>Cue</i> melancólico de Watson.
42'23"	Watson indo encontrar Holmes na casa da senhora Hudson.	Som de motor de carro parando. Porta do passageiro abrindo. Batidas em porta. Respiração forte. Passos. Diálogo entre Holmes e Watson. Ruídos de roupas. Toque de celular. Ruídos de batidas e zíper. Ruídos diversos. Celular chamando. Ruído de batida forte. Dobradiça de porta rangendo. Ruído de roupas. Música acelerada.
48'29"	Holmes e Watson caminhando pela rua.	Música e trânsito moderado. Diálogo entre Holmes e Watson. Porta abrindo e fechando. Batida. Rangido de freio e motor de carro. Louça de vidro batendo. Motor de carro parado.
52'25"	Holmes e Watson perseguindo um táxi.	Porta sendo aberta. Carro acelerando. Porta fechando.

		<p>Motor de carro parado e depois acelerando. Buzina de carro e ruído de batida. Passos acelerados. Diversos sons. Início do <i>leitmotif</i> de Holmes aos 53'01". Passos em escada. Som de roupas. Sinal sonoro. Som de motor de carro em movimento. Passos acelerados e ao fundo som de motor de carro. Freada de carro e batida. Término do <i>leitmotif</i> de Holmes aos 54'48". Porta de carro abrindo. Diálogo de Holmes e Watson com o passageiro. Porta de carro fechando. Diálogo entre Holmes e Watson. Passos acelerados. Música.</p>
56'08"	Holmes e Watson chegando na casa da Sra. Hudson.	<p>Porta fechando. Motor de carro acelerando. Passos lentos. Diálogo entre Holmes e Watson (respiração ofegante). Batidas na porta. Porta abrindo. Diálogo entre Watson e Ângelo. Sons leves de veículos. Porta fechando. Conversa da Sra. Hudson com Holmes. Passos acelerados e pesados.</p>
57'22"	Equipe de Lestrade no cômodo de Holmes.	<p>Porta abrindo. Diálogo entre Holmes e Lestrade. Muito vozerio em um ambiente movimentado. Vários efeitos sonoros (gavetas abrindo e fechando; papel esmagado; louças de cozinha; etc.). Passos lentos. Som de roupas. Diálogo entre Holmes, Watson e Lestrade. Aos 59'57", inicia um <i>score</i> pesado deixando o clima tenso que vai até às 1h00'40". O nome RACHEL é ouvido várias vezes. Som de papel amassando e uma batida. Sons de batidas em teclado de computador. Ruído sonoro.</p>

		Passos acelerados.
1h02'08"	Chegada do taxista no cômodo de Holmes.	Ruído sonoro. Passos lentos e leves. Música. Motor de automóvel intermitente com pensamentos de Holmes. Toque de celular (02). Passos lentos e leves novamente. Diálogo entre Holmes e Watson. Passos acelerados.
1h04'11"	Holmes e o taxista na frente da casa da Sra. Hudson.	Porta abrindo e fechando. Diálogo entre Holmes e o taxista. Música lenta e pesada. Motor de veículo acelerando. Passos lentos e leves. Porta do motorista de veículo abrindo e fechando. Passos leves. Porta do passageiro de veículo abrindo e fechando. Motor de veículo sendo ligado.
1h06'35"	Holmes e o taxista dentro do táxi.	Música. Toque de telefone. Trânsito pesado. Diálogo entre Lestrade e Donavan. Ruído sonoro. Diálogo entre Holmes e o taxista dentro do táxi. Música mais pesada. Diálogo entre Watson e Lestrade. Motor de veículo; freio de veículo; freio de mão sendo puxado e motor de veículo sendo desligado.
1h08'32"	Holmes e o taxista em frente à Faculdade Roland-Kerr Further.	Porta do motorista de veículo abrindo e fechando. Porta do passageiro de veículo abrindo. Diálogo entre Holmes e o taxista. Música tensa. Porta do passageiro de veículo fechando.
1h09'17"	Watson no cômodo de Holmes.	O <i>cue</i> melancólico de Watson ouvido aos 29". Ruídos sonoros. Batidas da bengala de Watson. Crescente na música.
1h09'44"	Holmes e o taxista em uma sala - 1.	Porta abrindo e fechando. Interruptor de luz. Diálogo entre Holmes e o taxista. Alguns passos. Arrastar de cadeiras. Som de roupa. Uma nota de



		baixo pesada se inicia à 1h10'16". Ruídos sonoros. Duas batidas de frasco em sincronia com uma nota grave pontual. Ruído sonoro (algo arranhando a madeira).
1h13'21"	Watson no táxi.	Música. Trânsito moderado. <i>Cue</i> melancólico de Watson mais acelerado. Ruído sonoro.
1h13'33"	Holmes e o taxista em uma sala - 2.	Diálogo entre Holmes e o taxista. Música ambiente pesada. Som de roupa.
1h14'20"	Chegada de Watson à Faculdade Roland-Kerr Further.	Motor de veículo acelerando. Música pontuada <i>crescente</i> .
1h14'26"	Holmes e o taxista em uma sala - 3.	A música pontuada <i>crescente</i> da cena anterior continua e anuncia o clima pesado. Diálogo entre Holmes e o taxista. Efeitos sonoros.
1h17'18"	Watson no corredor da Faculdade - 1.	Ouvimos a palavra Sherlock ser pronunciada. Ruído de janela. Ouvimos um som agudo crescendo.
1h17'26"	Holmes e o taxista em uma sala - 4.	Música pesada. Ruído sonoro. À 1h17'43" inicia um som agudo que vai crescendo até 1h17'55", quando ouvimos um som de gatilho e há uma pausa na música. Passos. Porta abrindo e fechando. À 1h18'35" a música retorna em acelerado. Ruído sonoro.
1h19'09"	Watson no corredor da Faculdade - 2.	A música acelerada da cena anterior continua e anuncia a angústia de Watson na busca por Holmes. Ouvimos em sincronia o <i>cue</i> melancólico de Watson.
1h19'15"	Holmes e o taxista em uma sala - 5.	Diálogo entre Holmes e o taxista. A música da cena anterior continua.
1h19'26"	Watson no corredor avistando Holmes do outro lado do pavilhão.	Porta abrindo com ruído forte. Música pesada com um som

		estridente que vai crescendo até o som do grito do nome Sherlock.
1h19'39"	Holmes e o taxista em uma sala - 6.	A música volta em acelerado. Diálogo entre Holmes e o taxista. Ruído de frasco sendo aberto. O <i>crescente</i> da música atinge seu ápice e cessa quando ouvimos o som de disparo por arma de fogo à 1h20'07". Passos. Respiração ofegante. Ruído agudo pontual. Esmagamento. Pronuncia do nome Moriarty. Som de baixo.
1h21'15"	Holmes sendo atendido na traseira de uma ambulância.	Som de sirene de ambulância. Fonia rádio. Ruído de plástico. Passos. Diálogo entre Holmes e Lestrade. Música em acelerado.
1h23'01"	Watson esperando Holmes.	Diálogo entre Holmes e Watson. Motor de veículo. Passos.
1h24'42"	Chegada de Mycroft à Faculdade Roland-Kerr Further.	Porta do passageiro abrindo e fechando. Motor de veículo. Diálogo entre Holmes, Watson e Mycroft. Música moderada. Motor de veículo sendo ligado. Chaves balançando.
1h26'34"	Holmes e Watson indo embora - 1.	A música moderada da cena anterior continua. Passos. Diálogo entre Holmes e Watson. Motor de veículo.
1h27'04"	Mycroft e Anthea perto de um veículo.	Diálogo entre Mycroft e Anthea. Motor de veículo. Início do <i>leitmotif</i> de Holmes e Watson à 1h27'11".
1h27'31"	Holmes e Watson indo embora - 2.	O <i>leitmotif</i> de Holmes e Watson continua até 1h27'40".

## 5.1 DR. WATSON APÓS O AFEGANISTÃO

Logo no início do T1 E1, temos a cena do Dr. Watson atuando no Afeganistão como médico militar. Para sua tristeza, ao acordar se dá conta de que estava apenas sonhando. Em seguida, aos 37", o personagem aparece em um quarto sentado em uma cama e, conforme a câmera vai se distanciando, aparece uma bengala encostada em uma mesa de escritório. Watson olha para bengala, faz uma expressão de descontentamento e abaixa a cabeça. Toda esta cena é acompanhada por um *cue* que teve início aos 29", que nada mais é do que um trecho da música do filme utilizado na cena.

Sobre o efeito que a música exerce pontuando o sentimento de Watson, Carreiro elucida melhor o desenvolvimento da cena.

A função de sublinhar o sentimento de algum personagem constitui o uso mais comum da música. São muitos os filmes em que ouvimos, por exemplo, uma melodia em tons menores. Esse tipo de melodia, como os compositores sabem desde a Idade Média, evoca sentimentos de melancolia, tristeza, saudades etc.; enfim, a sensação sentida por algum personagem (CARREIRO, 2018, p. 28).

Berchmans faz uma analogia com um álbum musical comercial, onde o *cue* de uma trilha sonora musical é o equivalente a uma das faixas do álbum (BERCHMANS, 2016, p. 29). Este é apenas o primeiro de muitos outros que aparecem no episódio.



Figura 1 - Dr. Watson sentado em sua cama triste e melancólico (49")

Um ponto a ser destacado na cena em análise, considerando a partir do momento em que Watson desperta do sonho, é o fato de não haver diálogo, apenas o som musical. Aqui, os produtores optaram por permitir que a música descrevesse o estado emocional do personagem. O *cue* utilizado aqui por Arnold e Price desenvolve claramente este conceito ao entoar uma melodia lenta, melancólica e triste, que conduz a narrativa da imagem. Um breve motivo de quatro notas pontuadas nesta passagem foi utilizado de forma criativa para retratar a sensação do ex-médico, conforme podemos verificar na figura 1.

## 5.2 ABERTURA DA SÉRIE

O tema musical principal de qualquer obra cinematográfica geralmente é apresentado logo na abertura. Tal fato tem por finalidade estabelecer o gênero da obra: romance, drama, comédia, romance policial, romance de terror, etc.

Sabe-se que a abertura de uma série de televisão, além de identificá-la apresentando seu nome à audiência, traz diferentes informações que são relevantes para seu entendimento. A abertura de *Sherlock* introduz o contexto da série por meio de imagens de Londres nos tempos atuais, além de uma montagem com cenas de diferentes episódios e elementos relacionados à investigação, estabelecendo o cenário e o tema de programa (FIGUEREDO, 2019, p. 75).

Percebemos que não há diálogos na abertura, apenas imagens e efeitos tecnológicos e cinematográficos utilizados nas cenas da abertura da série em sintonia com a música-tema, causando grande impacto e chamando a atenção do público. A música de abertura descreve sonoramente o gênero da série, tornando-se elemento indispensável, ditando o "tom" e o clima da narrativa em construção.

Apresentamos um efeito utilizado, tanto na abertura quanto em cenas que tornaram os personagens recriados inesquecíveis.

a) *Time lapse*: "esta técnica é utilizada na abertura dos episódios da série *Sherlock* da Netflix produzindo um efeito oposto ao *slow motion*" (REICHMANN, 2017, p. 14). No início da abertura, aos 1'44", aparecem as estruturas da cidade de *Londres*, seus prédios, o emblemático relógio nacional de Londres, o Big Ben, a London Eye, o palácio de Westminster, o terminal de balsas de Westminster

sobre o imponente Rio Tâmisa, ônibus, carros e pessoas circulando em pontes. No final da abertura aparece uma gota, do que parece ser de um reagente, caindo em cima de uma amostra de sangue. Após alguns segundos podemos perceber que ocorreu uma intensa aceleração no processo de divisão celular, sendo possível observar várias hemácias ao final da cena. As imagens aceleradas, criaram a sensação que o tempo passou muito rápido.

Acompanhado de um *cue* de altíssima qualidade, os compositores usaram batidas de bateria em *crescente*, para orientar os espaços entre a cena que antecede a abertura e o início desta, a criação pesada e sombria combina com o clima ameaçador que Londres apresenta com a pontualidade agressiva do teclado.

O processo de criação e desenvolvimento das produções cinematográficas varia muito em função de contextos culturais, sociais, artísticos, técnicos, históricos, políticos etc. Cada filme tem a sua estética, seus objetivos, seus valores e seus conceitos. Cada época tem sua história, suas tendências e seus limites tecnológicos (BERCHMANS, 2016, p. 30).

### 5.3 CHICOTADAS DE HOLMES

Antes do início da composição musical, há uma etapa que define de maneira detalhada justamente onde haverá e onde não haverá música no filme. Esse processo é chamado de decupagem da música, ou *spotting*, termo original em inglês (BERCHMANS, 2016, p. 27).

Na cena onde Holmes está no necrotério com a legista Molly, o uso da música é fundamental e apropriado. Quando Holmes começa a chicotear um cadáver, aos 08'33", a música acompanha a ação do detetive de forma sincronizada e vai acelerando conforme o protagonista aumenta a velocidade e a intensidade das chicotadas. A utilização de violinos para execução deste tema musical se fez apropriado pela sensação estridente e incisiva que se estabelece conforme há o crescente na cena.

Analisando uma das mais reconhecidas trilhas da história do cinema composta por Bernard Herrmann (1911-1975) para o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, podemos constatar que, para a lendária cena do assassinato no chuveiro, o compositor criou uma frase musical rápida, repetitiva e estridente como se descrevesse na música sucessivas apunhaladas (BERCHMANS, 2016, p. 27). Herrmann se inspirou na ideia de utilizar violentos "golpes" de violinos para reproduzir o tema e podemos facilmente perceber uma semelhança entre essas duas cenas onde a música desenvolveu o clima de tensão, terror e insanidade.

Para Berchmans, tão importante quanto criar música, é decidir se a cena precisa da música em si, independentemente de suas qualidades musicais. Ele cita ainda a afirmação do grande mestre Max Steiner: "A coisa mais difícil na composição é saber quando começar e quando parar". É uma decisão conceitual e quando bem conduzida reflete resultados criativos (BERCHMANS, 2016, p. 27).

A função de preparar o espectador para o tom emocional de alguma cena é mais complexa e utilizada de modo recorrente. É para desempenhá-la que se cria um tema-assinatura, conhecido também como *leitmotiv*. O *leitmotiv* é um tema repetido diversas vezes no filme e associado a um personagem, uma ideia, um

espaço físico, uma sensação (CARREIRO, 2018, p. 29).

Nesta cena foi utilizado um recurso sonoro específico, o *leitmotif*, construindo um motivo musical para o célebre detetive, como podemos verificar na partitura 1. Sobre o *leitmotif*, GAUDREAULT e JOST comentam que:

O *leitmotif* é uma configuração musical que aparece nas obras de Wagner ou Berg para alertar o espectador da existência de uma ação sob a ação principal: enquanto a linha melódica leva, por exemplo, os acontecimentos que se passam na cena, uma outra seção da orquestra toca um tema que já esteve ligado a outra ação ou ligar-se-á a ela mais tarde (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 45).

Dwarsfluit

## The Game Is On

BBC's Sherlock

David Arnold and Michael Price

Partitura 1 - *Leitmotif* de Holmes

Ao traçar um paralelo, comprovamos que, sem os elementos sonoros, as duas cenas analisadas aqui perderiam impacto e a propriedade de



construir significados e de aguçar a percepção/recepção dos espectadores.

Frequentemente o *leitmotif* surge ao longo da narrativa audiovisual, mas é importante perceber que especificamente este, semioticamente, simboliza a presença de Holmes. Mais adiante poderemos verificamos tal recurso em outras cenas analisadas.

#### 5.4 MULHER DE ROSA

Uma das cenas mais misteriosas é onde a vítima aparece se agachando para pegar o frasco com as pílulas que causam sua morte aos 12'27". No entanto, não aparece seu rosto e nem a presença do assassino, fator este que remete ao gênero da série.

O *score* utilizado cumpriu brilhantemente sua função, criando um clima tenso, dramático e ao mesmo tempo sensível, pois não há dúvidas que a "mulher de rosa" morrerá.

Ao som de violinos e uma harmonia pesada de fundo, o ritmo marcial acompanha o movimento da vítima até pegar o frasco. Notas graves e pontuadas fortalecem a intensidade dramática da cena bem como o *crescente* de um som que lembra uma "sirene", culminando justamente com o exato momento que a mulher pega o frasco.

A música conduz o estado emocional do espectador ao presenciar tal cena de uma maneira não convencional (BERCHMANS, 2016, p. 44). O efeito dramático e coerente da música empregada em uma cena específica deve levar o expectador a uma conexão forte com a história desenvolvida. Linda Hutcheon

comenta que:

As trilhas sonoras nos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação, como o fazem nos *videogames*, nos quais a música junta-se aos demais efeitos sonoros tanto para sublinhar quanto para criar reações emocionais. O som nos filmes pode ser usado para conectar estados interiores e exteriores de um modo menos explícito do que em associações de câmera (HUTCHEON, 2013, p. 70-71).

Berchmans afirma que a influência que a música exerce sobre as pessoas é muito forte e está ligada diretamente à sua independência como forma de comunicação. A música sozinha já tem um grande poder de comunicação emocional (BERCHMANS, 2016, p. 18).

## 5.5 NA CASA DA SENHORA HUDSON

O conceito de um *score* pode ser óbvio. Por exemplo, em grandes produções de ação e aventura busca-se um sabor grandioso, eloquente, uma supervalorização das ações e atitudes dos personagens (BERCHMANS, 2016, p. 23).

Este conceito não é novidade quando analisamos a cena em que Holmes e Watson se encontram para visitar a casa da Sra. Hudson aos 12'41". Em um primeiro momento, ao som de violão, um fundo musical alegre e moderado cria uma atmosfera familiar, caseira. Já dentro da casa, durante diálogos entre os

personagens, o clima muda quando a senhora Hudson comenta sobre os assassinatos que estão ocorrendo. Há uma rápida pontualidade de percussão e notas graves com maior duração vão construindo um pesado clima de tensão, combinando exatamente com a fala de Holmes ao proferir que houve outro crime e que este tinha algo diferente dos demais, o que é confirmado quando o detetive Lestrade entra na casa.

O *leitmotif* de Holmes entra em cena novamente de forma grandiosa aos 16'31", em sincronia com os movimentos de sua reação eufórica ao receber a notícia. A música é intensa e enche a cena de uma forte emoção por parte do protagonista que pega seu casaco para ir ao local do assassinato, mas volta e convida Watson para ir junto.

Ao descerem as escadas da casa, a dupla avisa à senhora Hudson que estão de saída, Holmes diz a seguinte frase: "O jogo começou", fazendo referência ao título da música tema composta por Arnold e Price, "The game is on".

Finalizando a análise desta cena, percebemos que os pontos de entrada dos *scores* acompanham os diálogos que se estabelecem na narrativa pelos personagens, bem como das reações, às vezes nada discretas, de Holmes mostrando como a música presta um grande serviço à imagem.

## 5.6 HOLMES E WATSON NO TÁXI

Ao pegarem um táxi para ir ao local do quarto assassinato aos 18'49", Holmes e Watson estabelecem um diálogo ao som de um *score* de cordas

ritmado, adequado ao fato do táxi estar em movimento. Tal diálogo faz alusão claramente aos dois primeiros capítulos do romance de Doyle, adaptados aos dias atuais, o que é facilmente percebido na narrativa midiática quando Holmes faz a seguinte pergunta a Watson: "Afeganistão ou Iraque?". No romance temos a seguinte frase de Holmes: "Vejo que esteve no Afeganistão".

O *score* utilizado trabalhou de forma coerente na intertextualidade do diálogo entre os personagens, uma vez que as narrativas se ajustam para dar coerência ao desenvolvimento da cena.

Em relação ao tempo em que a música deve ser inserida na cena para dar significado à narrativa, Berchmans comenta sobre o trabalho do compositor norte-americano Jerry Goldsmith (1929-2004):

Ele sempre foi reconhecido por ser um compositor bastante dedicado à especialização da música de cinema. Sempre acreditou e defendeu o ponto de vista de que a música original tem de trabalhar para o filme, respeitando sua narrativa, seus tempos, seu ritmo (BERCHMANS, 2016, p. 47).

Durante a descrição que Holmes vai fazendo de Watson, para cada fator observado a imagem é acelerada até o ponto específico da pista e a câmera acompanha esta mudança de velocidade na cena juntamente ao som de notas graves pesadas, cordas e passagens rápidas de teclado. No final do diálogo, é possível perceber que o *score* utilizado nos remete a um ar de sarcasmo, se referindo à personalidade peculiar de Holmes, que diz uma frase humorística e o acompanhamento musical fecha a cena de forma ritmada com sons de sinos e batidas.

## 5.7 MULHER DE ROSA MORTA

A escadaria que leva ao local do crime vai cooperando para a criação de um clima sombrio e tenebroso. É escura e o tom cinzento dá um ar de mistério. Berchmans (2016, p. 84) comenta que, em um trágico cenário de devastação gerada pelas batalhas que ali ocorreram, a música tem um papel forte na descrição emocional. Fato este comprovado quando Holmes e Watson se deparam com a imagem de uma mulher morta no chão de um quarto aos 25'12". Watson, após participação como médico militar em uma guerra onde presenciou várias mortes horríveis, se comove, por um instante fecha os olhos, sentindo um profundo pesar.

No momento em que Holmes, Watson e Lestrade entram no local onde a mulher está morta, a música tem uma marcação pesada com notas graves acompanhadas por batidas de percussão produzidas por diferentes instrumentos de moderada intensidade, culminando em um crescente e posteriormente em um decrescente até a pausa.

Nesta cena, a utilização de um *score* bem-arranjado, mostra a importância da música a serviço da imagem. Também se percebe um atencioso cuidado em não poluir a cena com excesso de música, daí a importância do trabalho de decupagem já mencionado anteriormente.

No momento em que a música cessa, os três personagens ficam parados, olhando fixamente para a vítima, e um profundo silêncio domina o ambiente. Neste momento é importante lembrar que nem toda cena precisa de um *score* para cumprir seu papel de transmitir significado. O silêncio se faz necessário para

que se possa ouvir o sentimento ora se manifestando no ambiente da cena e também ao espectador.

Quando Holmes começa a avaliar a mulher, a música acompanha seu raciocínio. Uma forte e pesada batida de percussão grave inicia o *score* e se repete com mais percussão variada. Teclados e violinos vão criando o clima de tensão pela busca de pistas.

Uma harmoniosa associação dos movimentos que Holmes faz durante sua avaliação com a música original pode ser percebida na cena. Os movimentos específicos em direção a cada objeto da vítima são acompanhados por uma condução rítmica de teclado, tendo como fundo um baixo grave de longa duração, pontuando os motivos e criando um intenso tema melódico, com certa sensibilidade.

Na narrativa de Doyle, o texto cita que Holmes e Watson vão para o local do crime no número 3 da Lauriston Gardens, nas proximidades da Brixton Road. A vítima é um homem, e em uma das paredes está escrito com sangue a palavra "RACHE", que quer dizer "vingança" em alemão. Na cena analisada, a vítima é uma mulher e está usando um vestido rosa, que nos remete ao título do episódio aqui analisado. No chão está escrito "RACHE", que, na série, remete ao nome da filha da vítima.

Para o maestro e músico José Miguel Wisnik, a música, em sua história, é uma longa conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados) (WISNICK, 2017, p. 32).

Importante perceber o efeito sonoro de ranhuras (ruídos) em madeira utilizado quando Holmes fixa o olhar na palavra “RACHE” e nas unhas da mão esquerda da vítima, e seu raciocínio dedutivo o leva a concluir a intenção da morta de escrever a palavra RACHEL. Um efeito visual vai preenchendo as letras em cima da palavra arranhada no chão de madeira até chegar à conclusão que a letra "L" finaliza o mistério, ao som de ruídos de ranhuras, como podemos verificar na figura 2.



Figura 2 - Palavra RACHE(L) escrita no chão (26'01")

Wisnick afirma ainda que:

Som e ruído não se opõe absolutamente na natureza: trata-se de um continuum, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de

cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indecível o limiar dessa distinção) (WISNIK, 2017, p. 32).

Verificamos, mais uma vez, a conversa midiática entre o texto literário e o episódio da série audiovisual, porém a fidelidade ao significado original não se aplica, fazendo com que o leitor se prenda a narrativa buscando desvendar, junto com Holmes, sua real finalidade.

## 5.8 HOLMES E WATSON PERSEGUINDO UM TÁXI

Na cena onde Sherlock e Watson começam a perseguir o táxi aos 52'25", acreditando que o taxista seja o responsável por uma série de mortes misteriosas, a música acompanha os protagonistas pelas ruas, escadas e becos de Londres. A música original pontuada atua simultaneamente com o trajeto do táxi, em paralelo com o pensamento dedutivo de Holmes pelo possível trajeto que está seguindo e também qual ele deve tomar para abordá-lo.

O *leitmotif* de Holmes mais uma vez aparece, agora possibilitando descrever precisamente as ações e personalidades dos personagens. A música é ritmada e acelerada, dando significado à perseguição, atuando de maneira sincronizada com os movimentos da lendária dupla nas cenas.

Na figura 3 podemos comprovar a dinâmica semiótica nesta cena no momento em que Holmes salta de um prédio para outro. Surge um sinal verde para pedestres no canto superior esquerdo da tela, simbolizando siga em frente.





Figura 3 – Holmes saltando entre prédios (53'30")



Figura 4 – Watson parado à beira do prédio (53'34")

Em certos momentos a música é pausada, como na parada de Watson à beira de um prédio no momento que surge um sinal vermelho para pedestres no canto superior esquerdo da tela. Quando o sinal fica verde, Watson começa a perseguição novamente, conforme podemos verificar na figura 4.

Quando Holmes e Watson estão prestes a alcançar o táxi, vindo correndo por um beco escuro, todo conjunto musical utilizado com violinos, teclados e percussão ficam mais fortes e intensos, culminando com a pontuação de uma sequência de notas graves e um baixo no momento exato em que Holmes bate no capô do táxi.

Nesta cena de tirar o fôlego, temos um diálogo semiótico entre a narrativa musical da perseguição que ocorre e o estilo de romance policial de Sherlock Holmes. Lembrando que, no gênero romance policial, o detetive está sempre em uma busca incansável pelo assassino. Este *score* intensificou a cena de emoção e desenvolveu uma enorme tensão nos espectadores pela ação de Holmes e seu assistente. Com certeza, quando começamos a assistir à cena, as perguntas que logo vêm são: eles conseguiram alcançar o táxi? O assassino está dentro do táxi?

Sobre a função dramática da música Berchmans comenta que esse tipo de composição musical é característica do maestro gaúcho Radamés Gnattali.

Assim como os grandes compositores da era dourada do cinema americano e europeu, o maestro Gnattali compunha sob a ótica da função dramática da música, criando temas orquestrais que serviam à imagem, narrando musicalmente situações, descrevendo o estado emocional de personagens e pontuando a ação das cenas (BERCHMANS, 2016, p. 78).

Podemos perceber o cuidado que os diretores e compositores tiveram na inclusão dos diálogos entre Holmes e Watson durante a perseguição. O tema possui pausas rápidas, de curta duração, onde Holmes motiva seu fiel assistente a não ficar para trás, e a sequência da trilha vai ficando mais forte e intensa a cada retomada do *score*. Sobre a utilização de músicas originais que possuem um estilo próprio, fixadas ao gênero de filmes policiais e de perseguição, Berchmans faz a seguinte observação:

Esse estilo de música está tão arraigado na cultura desse gênero de filme que as pessoas associam diretamente a música ao tipo de filme. Algo parecido acabou acontecendo no gênero policial noir dos anos 70, no filme *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, que é um dos marcos desse gênero e tem uma trilha de Jerry Goldsmith que parece ter virado uma referência de gênero (BERCHMANS, 2016, p. 137).

## 5.9 JOGANDO COM O INIMIGO

Podemos afirmar que a meta de uma composição musical é favorecer a mídia audiovisual, seja ela um filme, um desenho ou uma série televisiva para a internet. Para atingir esse objetivo, o compositor deve reservar uma atenção especial ao público, despertando o interesse pelo *grand finale* da obra intermediática.

Neste trabalho não poderia ser diferente por apresentar uma narrativa do gênero romance policial, com mortes misteriosas, pistas que "contam" uma história ou parte dela e um detetive sedento por descobrir não somente o

assassino, mas o *modus operandi* dele.

Assim, ao analisarmos a cena onde Holmes fica frente a frente com o responsável pelas mortes na série, que se inicia à 1h4'11", atingimos o ponto culminante da tensão e as respostas começam a aparecer. Tal resultado só foi possível devido um planejamento direcionado para os objetivos propostos pelos responsáveis da série, e a música chega ao final cumprindo seu papel: despertar emoções e o senso de imaginação do público.

Em muitas obras audiovisuais, a função da música é manifesta: criar suspense, medo, alegria, dar ideia de rapidez ou lentidão, etc. Seguindo essa ideia, José Miguel Wisnik afirma que:

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores. Isso dá a ela um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia *simbólica* (WISNIK, 2017, p. 31).

No *score* que narra o jogo que o assassino propõe a Holmes, temos uma rica e grandiosa harmonia com pontuais ataques melódicos adequados ao ritmo, à textura sombria da cena e ao diálogo que se estabelece. Enfatizamos a admiração do assassino ao dizer que Holmes é brilhante e que leu o seu site "A Ciência da Dedução", uma clara alusão ao segundo capítulo do romance literário que leva o mesmo título.

Nesta cena, os compositores buscaram dar ao clima pesado um efeito dramático, utilizando baixos prolongados, crescentes a cada nova informação que o assassino fornece a Holmes e a cada pergunta que o detetive faz ao seu adversário. Tecnicamente, neste início há uma mistura entre a música diegética (ou *source music*) e a música não diegética, quando o assassino coloca o segundo frasco em cima da mesa. Neste exato instante ouve-se o som da batida do frasco na mesa (música diegética), em sincronia com uma nota grave, pesada, produzida por um baixo estrondoso (música não diegética), dando a ideia que algo caiu, conforme podemos verificar na figura 5.



Figura 5 - Assassino colocando o frasco em cima da mesa (1h10'51")

Com dois frascos em cima da mesa, o assassino explica as regras do jogo que ora se inicia dizendo que há um frasco bom e um frasco ruim. Se Holmes tomar a pílula do frasco bom, vive, se tomar a pílula do frasco ruim, morre, sendo que somente o assassino sabe diferenciá-los e, para a surpresa de Holmes, ele tomará a pílula do outro frasco.

Durante a passagem desta cena, podemos perceber o som de uma nota grave prolongada, que vai solidificando o diálogo entre os jogadores, acompanhada por um conjunto de batidas de percussão intermitentes, que lembram o som de pancadas em madeira.

Quando o assassino pede a seu oponente seu melhor jogo, e Holmes fala que não é jogo e sim sorte, percebemos uma alteração na entonação de sua voz ao comparar sua proposta a um "jogo de xadrez", com apenas um movimento e um sobrevivente. Ao empurrar um dos frascos com a mão esquerda enfatizando a Holmes que esse é o seu lance, é audível que o ruído que é gerado pelo frasco sendo arrastado se mistura ao som de uma batida grave de percussão, possivelmente gerada por um tímpano, que se prolonga até cessar o movimento.

Toda essa eficiência da música original empregada está conduzindo a narrativa de forma especialmente dramática, valorizando assim seus efeitos. O que era antes apenas uma ideia, um pensamento na imaginação dos leitores da obra de Doyle, torna-se realidade nesta mídia audiovisual, oferecendo ao desenvolvimento do romance a construção de significados.

Holmes descreve o perfil do taxista, um homem solitário com suas perdas e decepções com a vida familiar, o que é confirmado pelo assassino ao revelar que possui um aneurisma na cabeça. Nesta passagem, a instrumentação auxilia na

construção de um pesado clima de desilusão por parte do taxista, explorando a sonoridade marcante de violinos e notas longas de teclado, que nos remete a um clima sombrio.

Conforme as pistas que Holmes utiliza para descrever seu adversário como resto de creme de barbear atrás de sua orelha esquerda e uma foto antiga de duas crianças, onde também tinha uma mulher, mas foi cortada, fato contrastante por estar em um porta-retrato novo.

Paralelamente ao jogo que se desenvolve, Watson está em um táxi se dirigindo ao local onde Holmes se encontra à 1h13'21", utilizando o laptop que foi usado para rastrear o celular da mulher de rosa, ao som da batida de duas notas pontuais e pesadas que se repetem até voltar a cena dos dois jogadores. Nesta cena de curta duração, este *score* de duas notas foi composto utilizando percussão, visando dar maior dramaticidade ao clima da narrativa, pois a repetição cadenciada e retumbante das duas notas nos remetem à ideia de passos, passos que Watson deve seguir até encontrar Holmes, e não é difícil ter a sensação que algo muito grandioso e aterrorizante está sendo anunciado.

Nos anos 1970, duas notas ficaram famosas pelo efeito aterrorizante que causavam ao serem ouvidas. Como não lembrar do mais famoso assassino dos oceanos sem a histórica melodia do tema musical? Sobre este *score*, Berchmans afirma:

A música do filme *Tubarão*, escrita em 1975 por John Williams possui um dos grandes *scores* da década, considerado por muitos como uma das mais criativas composições musicais do cinema. O famoso e inconfundível tema de apenas duas

notas separadas por apenas meio tom foi a fagulha que deu ao filme a dose necessária de tensão e criatividade que a história precisava (BERCHMANS, 2016, p. 22).

A figura 5 exemplifica muito bem a mensagem que as duas notas compassadas estavam se propondo. Um efeito sombrio que se repete aplicado para descrever onde Watson chegaria, ainda que a cena que comprova tal resultado não tenha aparecido; a mesma técnica usada no filme *Tubarão*. O telespectador não precisa ver o monstro na tela, apenas ao ouvir as duas notas graves que preludiam sua presença, já sabem como é o final da cena.

Fato que não podemos deixar de observar é a velocidade que o *score* do diálogo se desenvolve. Em alguns momentos é lenta e piano, em outros é acelerada e forte, se adequando ao ritmo do desenvolvimento narrativo. Esse contraste vai aguçando a imaginação dos espectadores, acelerando suas possibilidades de descobrir como será o desfecho de tal mistério.

Assim, na parte final do jogo entre os dois competidores, o taxista revela que possui um "patrocinador". Que, para cada vida que ele tira, uma quantia em dinheiro é enviada para seus filhos, e o que o misterioso patrocinador é um fã de Sherlock Holmes, mas não falará quem é.

Com Watson dentro da edificação procurando pelo seu companheiro, o assassino ameaça atirar na cabeça de Holmes com uma arma de fogo, caso ele não queira escolher nenhum dos frascos. Holmes decide pela arma e, a partir deste instante, o *score* vai se intensificando. Uma mistura de sons de órgão, violinos e batidas de percussão, com efeito de um majestoso crescendo,



antecedem a puxada de gatilho pelo taxista e, para surpresa de muitos, o que ocorre é o acendimento de uma chama na ponta do cano da arma à 1h17'26". Essa alteração no andamento da música é uma técnica muito utilizada e o resultado é efetivo, concreto e homogêneo.

Após comprovar que a arma é falsa, Holmes diz que tudo foi muito interessante e está ansioso pelo tribunal. Levanta-se e, quando está caminhando em direção à porta de saída, o taxista, não se dando por vencido, pergunta se Holmes conseguiu adivinhar qual o frasco bom, incentivando o sagaz detetive a jogar.

Esta cena vai alternando com cenas nas quais Watson aparece nos corredores da edificação à procura de Holmes e, uma genial e brilhante combinação entre o *score* de tristeza de Watson com outros *scores* presentes no episódio, se somam a toda tensão, dinâmica, textura e emoção que são transmitidas quando Watson vê Holmes e o taxista do outro lado do prédio através de uma janela à 1h19'26".

A mistura de *scores*, o diálogo se tornando mais tenso e a textura sombria do lugar criam o clima perfeito para um surpreendente resultado. Quando Holmes e o taxista vão aproximando de suas bocas as pílulas, em uma clara intenção de serem ingeridas, um crescente grandioso de vários instrumentos somado a um agudo pontual, antecede o som de um disparo feito por Watson com sua pistola, vindo a atingir o taxista à 1h20'07".

O que se esperava não acontece e os jogadores não ingerem as pílulas. Em vez disso, o taxista baleado está gemendo de dor e sangrando muito, oportunidade para Holmes questionar se tinha escolhido o frasco bom. O taxista,

porém, não responde.

Sobre o fechamento desta cena, podemos perceber que o jogo psicológico entre os dois competidores estava em um nível muito alto, onde um movimento errado resultaria na morte de qualquer um deles. Podemos somar a isso toda a eficiência sonora que a trilha musical proporcionou à narrativa audiovisual, se adequando à história para oferecer nostalgia ao enredo e não deixar a mídia enjoativa ou pesada demais. Nesta linha de pensamento sobre a função da música em diversos contextos, Berchmans comenta que:

[...] ela também pode desempenhar uma função mais sutil quando busca descrever o estado emocional do filme e dos personagens. Nesses casos, a música pode criar um clima psicológico para determinadas cenas, revelar alguma tensão que não está explícita na imagem, prenunciar algo que pode reverter a expectativa do espectador, ou ainda, enganar a audiência, fazendo o público acreditar que vai acontecer algo que no fim não acontece, e vice-versa (BERCHMANS, 2016, p. 22).

## 5.10 FIM DE JOGO

Ao deixarem a cena do ocorrido, Holmes e Watson deparam-se com a figura misteriosa que abordou o fiel assistente. Trata-se do irmão de Holmes, Mycroft, que diz a Holmes que está preocupado com ele. Um fundo musical sombrio e pesado dá o tom da conversa entre os irmãos, que não é nada agradável. Em seguida, Holmes se retira e sai andando, logo em seguida, Watson

o acompanha e o *leitmotif* de Holmes é ouvido novamente no minuto final do episódio, porém, desta vez, acompanhando a melodia do tema principal que faz referência somente a Holmes, temos um baixo "sólido" e firme, com notas graves simbolizando os passos de "alguém" que está acompanhando a figura do célebre detetive. Essa figura é o Dr. Watson, que a partir deste momento se torna oficialmente o companheiro de Holmes, formando assim a secular dupla. Na partitura 2 é possível verificar o significado musical que é gerado na narrativa cinematográfica.

Piano

## The Game Is On

BBC's Sherlock

David Arnold and Michael Price

$\text{♩} = 180$

$\text{♩} = 240$

17

$\text{♩} = 240$

25

Partitura 2 - *Leitmotif* de Holmes e Watson

Enquanto a dupla mais famosa do universo do romance policial caminha em direção à câmera tranquilamente e rindo (Fig. 6), podemos perceber que esta cena está transmitindo o sentimento de missão cumprida, da vitória do bem sobre o mal, do detetive sobre o assassino, ou seja, o fim de jogo, ao som agora do *leitmotif* de Holmes e Watson.



Figura 6 - Holmes e Watson no final do episódio caminhando em direção à câmera (1h27'31")

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez que este trabalho abordou a adaptação de um romance literário tradicional para uma mídia audiovisual, que pode ser acessada por diversos meios de comunicação, percebemos um crescente número de séries televisivas que são adaptadas a partir de obras literárias.

No decorrer deste trabalho foram abordados elementos referentes à gênese e ao desenvolvimento do romance policial, suas origens, contextos sociais, os detetives mais marcantes, bem como seus autores, principais características, elementos que compõe o romance policial e a estrutura narrativa. A partir da criação do detetive Dupin de Poe, surgiram vários outros com particularidades semelhantes, porém, variando no *modus operandi* e na própria estrutura da narrativa.

Após uma longa "investigação", o protagonista da tragédia grega *Édipo Rei* (Sófocles, 427 a. C.) descobre que ele é o assassino do pai. Quando o rei é assassinado, Édipo sente que é seu dever investigar e descobrir quem é o responsável. Ao final, acaba descobrindo que ele é também o assassino. Holmes, tanto no romance de Doyle quanto no T1 E1, é solicitado a ajudar na solução de um assassinato e, através de seus métodos dedutivos e com ajuda do Dr. Watson, chega até o assassino. Nas três obras, o criminoso somente é revelado no final da narrativa.

No início do século XX, Conan Doyle e Agatha Christie se destacaram na literatura detetivesca, período chamado de "Era Dourada", que se passou entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, com seus detetives Sherlock Holmes e

Hercule Poirot, respectivamente. Tais personagens utilizaram o raciocínio lógico e a razão para desvendar crimes. O que os diferencia é o fato de Holmes ser mais atuante e envolvido na investigação, chegando, em diversos momentos, a colocar-se em perigo.

Em 1986, Sandra Reimão apresenta um volume que foi parte de sua dissertação de mestrado, abordando a literatura do romance policial, discorrendo sobre sua origem, suas principais características, os primeiros detetives, contextualizando alguns personagens com o momento cultural e histórico da época. Mário Pontes, em seu livro *Elementares* (2007), escreve sobre as obras de literatura policial e seus aspectos históricos.

P. D. James lança em 2012 um livro que aborda "as histórias das histórias de detetive", relatando o gênero policial britânico. Nesta obra, a autora discute os métodos de criação dos romances policiais, os ambientes, personagens e discorre sobre o panorama histórico do gênero policial. Marco importante nos romances policiais é a figura do memorialista, que narra as histórias dos crimes e seu desenvolvimento. Albuquerque (1979) aborda de forma brilhante este tema, não somente do Dr. Watson, mas de outros personagens, bem como das variações do crime, os romances americano e francês, etc.

Apresentamos a tríade dos personagens que compõe o romance policial: o detetive, a vítima e o criminoso. Além destes personagens, verificamos que em algumas obras a estrutura do romance policial se apresenta modificada diante das exigências da narrativa, como no *Assassinato no expresso do oriente* (1934), de Agatha Christie, onde as regras foram modificadas visando alcançar efeitos mais dramáticos com um desfecho surpreendente com doze assassinos.

Enfatizamos que foi com o nascimento de Sherlock Holmes, o célebre detetive de Doyle, que o romance policial alcançaria seu auge. Holmes, atualmente, não é apenas considerado o mais famoso detetive de todos os tempos, mas também um personagem místico, atravessando mais de um século de vida com suas obras adaptadas para os mais diversos meios.

Partindo do primeiro romance policial escrito por Doyle em 1887, *Um estudo em vermelho*, foi possível, nesta dissertação, realizarmos a análise dos efeitos da música e dos sons em uma adaptação contemporânea audiovisual. A BBC conseguiu, através do episódio *Um estudo em rosa*, dar vida ao enigmático detetive Sherlock Holmes de forma magistral, apresentando-o em uma narrativa contemporânea onde a gênese do detetive se faz presente.

Repleta de detalhes, com um roteiro de tirar o fôlego, esta adaptação fez por merecer nossos aplausos e reverência, fazendo jus ao romance original. Mesmo decorridos mais de um século, *Um estudo em vermelho* continua sendo a obra mais aclamada de Doyle, não somente porque trouxe ao mundo Holmes, mas por conter uma áurea de mistério permanente, uma sombra misteriosa que está sempre à espreita, aguardando apenas um erro nosso.

A transposição intermediária do romance literário para uma série televisiva criou uma ponte que ligou várias vertentes da época vitoriana aos dias atuais, entre eles podemos citar a própria recriação de Holmes, a estrutura da narrativa, e outras que possibilitaram ressignificar temas da obra literária original para um tipo de mídia diferente. Em *Um estudo em rosa*, podemos perceber que as características do romance policial tradicional estão presentes e estão representadas no desenvolvimento do episódio. Uma dessas características

remete à vitória do detetive no final, solucionando o mistério e agarrando o assassino.

Outro ponto a destacar é a presença do texto original no "roteiro" do T1 E1. A narrativa audiovisual, através dos diálogos, faz referência ao romance em várias cenas. Como exemplo, citamos neste trabalho o diálogo entre Stamford e o Dr. Watson depois de seu retorno do Afeganistão. Estes ecos estão presentes no desenvolvimento de todo o episódio *Um estudo em rosa* e na gênese de Holmes, bem como dos pontos presentes no romance de Doyle.

Em ambas as mídias, textual e audiovisual, verificamos ao final da narrativa que a estrutura do romance policial foi preservada. Na tríade que se estabeleceu para que a narrativa do processo investigativo fosse possível, é notável que, na trama, o detetive sempre esteja na busca por solucionar o enigma (assassinato de uma vítima na maioria das vezes) e o criminoso esteja sempre buscando se desviar do foco do detetive, porém, as pistas são as peças que vão sendo montadas pelo detetive nessa busca.

Nesta dissertação percebemos que os pressupostos teóricos sobre adaptação e intermedialidade possibilitaram mostrar que um tipo de mídia pode ser codificado para outra, contando que a diegese desta seja reproduzida. A adaptação cinematográfica mostrou ser uma ferramenta poderosa, permitindo que os elementos presentes no meio literário fossem apresentados na mídia audiovisual.

Ao analisarmos os efeitos da música na narrativa audiovisual, percebemos que esta auxilia na construção e compreensão da narrativa, daquilo que aparenta não ter sentido, possibilitando sentir e absorver informações do roteiro através



dos sons. Mesmo quando não assistamos as imagens e, ao ouvirmos a trilha sonora, rapidamente sermos transportados para a obra adaptada.

No discurso audiovisual, a música se insere como elemento articulatório dentro das cenas. É pertinente observar que, não somente a música, mas os sons influenciam no desenvolvimento temporal da narrativa. Tal fato é observado ao longo do T1 E1, onde verificamos a construção das camadas que vão caracterizando Holmes e Watson. O *cue* de Watson, no início do episódio, mostra uma melodia lenta, com pouca articulação entre as notas musicais e melancólica. Aqui percebemos uma pessoa frustrada com a vida que leva diariamente. Na primeira cena em que o enigmático detetive Holmes aparece, já é possível ter uma ideia de sua "batida". O *leitmotif* ou *leitmotif* (motivo condutor) de Holmes é ouvido pela primeira vez no necrotério, onde o detetive está chicoteando um cadáver. Nesta cena, percebemos o poder do efeito que os sons e a música estabelecem ao se fundirem em uma mesma unidade sonora através dos sons diegéticos e não-diegéticos. O ritmo acelerado, pontuado e com uma melodia rica, se relaciona com o fato de o detetive estar sempre em busca de algo.

Uma grande contribuição que a música traz à narrativa cinematográfica do T1 E1 se refere ao andamento (ritmo) que ela estabelece. Nas cenas específicas analisadas nesta dissertação, percebemos que a intensidade foi apropriada uma vez que a dinâmica entre cena, diálogo e música, estabeleciam a necessidade da intensificação do discurso musical.

Em algumas cenas, a música criou efeitos específicos, acelerando o tempo narrativo, como na perseguição de Holmes e Watson a um táxi, elevando emocionalmente a recepção do espectador.

Os estudos sobre a música e o som do filme trouxeram contribuições valiosas a este trabalho, uma vez que os elementos sonoros que compõe a banda sonora utilizados no T1 E1 criaram a ambientação necessária para o desenvolvimento da narrativa, pontuando de forma incisiva nas cenas onde os gestos, movimentos, diálogos pretendiam transmitir uma mensagem sonora.

Uma vez que os estudos entre a banda sonora e as obras literárias são carentes de estudos que aprofundem o efeito do som na narrativa audiovisual, nosso desejo é que este trabalho desperte a todos os interessados e apaixonados pela música a sensibilidade de "ouvir" as narrativas literárias. A relevância deste trabalho apresentado, inédito no Programa de Pós-Graduação da UNIANDRADE, visa contribuir para os estudos do efeito do som nas mídias audiovisuais e estabelecer um diálogo entre diversas obras. Por fim, esperamos que o "som" desta pesquisa possa ser "ouvido" por estudantes e pesquisadores de todas as áreas do conhecimento.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, P. M. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.

\_\_\_\_\_. *Os maiores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

CARREIRO, R. *O som do filme: uma introdução*. Rodrigo Carreiro (org.). textos Débora Opolski, João Baptista Godoy de Souza. Curitiba: Ed. UFPR: Ed. UFPE, 2018.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *Pós: Revista do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 8-23, 2011.

\_\_\_\_\_. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

BERCHMANS, T. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras Editora, 2016.

DINIZ, T. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DOYLE, A. C. *Sherlock Holmes: obra completa*. Arthur Conan Doyle. Tradução de Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2017.

FIGUEIREDO, C. A. P. *Em busca da experiência expandida: revisitando a adaptação por meio da franquia transmidiática*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2016.

FIGUEREDO, P. B. Chamados à “ciência da dedução”: estratégias metaficcionalis e novas formas de interação com a audiência em *Sherlock*. In: AZERÊDO, G.;

CORSEUIL, A. R. (Org.) *Cinema e Literatura: poéticas e políticas da metaficção*. Campinas: Pontes Editores, 2019, 73-93.

FERRO, G. D. O “*doppelganger*” de Sherlock Holmes: uma transposição intersemiótica para o cinema. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Piauí (UESPI), 2016.

FLORES, V. *O cinema: uma arte sonora*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2006.

GAUDREULT, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Tradução Adalberto Muller. Brasília: UNB, 2009.

GORITO, L. A. Questões de adaptação na transposição fílmica japonesa de *Assassinato no Expresso do Oriente*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia (UFU), 2019.

HICKMANN, F. Música, cinema e tempo narrativo. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2008.

HUTHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cequinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAMES, P. D. *Segredos do romance policial: História das histórias de detetive*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

LELLENBERG, J; STASHOWER, D; FOLEY, C. *Arthur Conan Doyle: A life in Letters*. London: Penguin Books, 2008.

LINS, A. *No mundo do romance policial*. Serviço de documentação. Ministério da educação e saúde. Os cadernos de cultura. Departamento de Imprensa Nacional, 1953.

MASSI, F. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MENEGHETI, P. S. De Holmes a Poirot: relações entre literatura e história na narrativa policial britânica. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” (UEP), Araraquara, SP, 2014.

NUNES, J. V. M. A pedra do reino de Luiz Fernando Carvalho: a transposição do romance de Ariano Suassuna para a Televisão. Dissertação de Mestrado. Centro Universitário Campos Andrade (UNIANDRADE), Curitiba, 2009.

OLIVEIRA, S. R. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, S. R. *Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

OPOLSKI, D. R. Análise do design sonoro no longa-metragem *Ensaio Sobre a Cegueira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2009.

OPOLSKI, D. R. A prática de edição e mixagem de som no audiovisual. In: CARREIRO, R. *O som do filme: uma introdução*. Rodrigo Carreiro (org.). textos Débora Opolski, João Baptista Godoy de Souza. Curitiba: Ed. UFPR: Ed. UFPE, 2018, 181-223.

PONTES, M. *Elementares: Notas sobre a história da literatura policial*. Rio de Janeiro: Odisséia Editorial, 2007.

PURCELL, J. *Dialogue editing for motion pictures: A Guide to the Invisible Art*. Boston: Focal Press, 2007.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, Intertextualidade e "remediação": Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (orgs.). *Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a, 13-45.

\_\_\_\_\_. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (orgs.).

*Intermedialidade e Estudos Interartes 2: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b, 51-73.

REICHMANN, B.T. *House of Cards: Shakespearean DNA in the Trilogy and the Series*. *Revista Raído*, v. 11, n. 28 (2017), p. 141-164.

REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro. Florianópolis n. 51, 2006.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

UYANIK, M. M. Z. O romance policial e o diário de leitura em sala de aula: letramento literário construído a partir do mergulho no mundo de Sherlock Holmes. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2018.

WATT, I. O realismo e a forma romance. In: WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WISNICK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Companhia de Letras, 2017.

**LISTA DE PARTITURAS**

Partitura 1 - <i>Leitmotif</i> de Holmes .....	86
Partitura 2 - <i>Leitmotif</i> de Holmes e Watson .....	105

**LISTA DE TABELAS**

Tabela1 - Estrutura do romance de enigma .....	24
Tabela 2 - Análise sonora de <i>Um estudo em Rosa</i> .....	73



**LISTA DE FIGURAS DAS CENAS DO DVD EM APÊNDICE**

Figura 1 - Dr. Watson sentado em sua cama triste e melancólico .....	82
Figura 2 - Palavra RACHE(L) escrita no chão .....	93
Figura 3 - Holmes saltando entre prédios .....	95
Figura 4 - Watson parado à beira de um prédio .....	95
Figura 5 - Assassino colocando um frasco em cima da mesa .....	99
Figura 6 - Holmes e Watson no final do episódio caminhando em direção à câmera .....	106

## GLOSSÁRIO

**Ambiente (*ambience*):** sons que caracterizam determinada situação espaço ou locação.

**BG (*Background*):** massa sonora contínua, sem eventos destacados, utilizada para ambientes de fundo. Ex: *room tone*.

**BGs-FX:** eventos sonoros que se destacam da massa do ambiente.

**Cue:** trecho da música do filme utilizado em uma cena.

**Decupagem da música ou Spotting:** processo no qual são feitas discussões e anotações sobre onde haverá música no filme e os detalhes das cenas.

**Efeitos sonoros:** de modo geral, todos os sons que não são diálogos nem música são chamados efeitos sonoros. De modo específico, são os sons que não são gravados em sincronismo com a imagem, ou seja, *foley* não seria um efeito sonoro.

**Flashback:** denomina-se quando a narrativa é interrompida por sequências de eventos que aconteceram no passado, é uma mudança momentânea no plano temporal.

**Foley:** processo de gravação de efeitos sonoros resultantes da interação humana em sincronia com a imagem.

**Frame:** cada *frame* corresponde a um quadro de imagem.

**Hard-effects:** efeitos sonoros visíveis na tela da imagem.

**M&E:** abreviação usada para uma trilha sonora que contém apenas música e efeitos sonoros (*music and effects*), ou seja, uma trilha na qual não existem

diálogos. É necessária para a dublagem do filme em outra língua e, no Brasil, é chamada de banda internacional.

**Música original ou score:** música exclusivamente composta para os filmes.

**Plugin:** pequeno programa que possibilita processamento extra em programas maiores. No caso do áudio, existem vários plugins que substituem os hardwares de processamentos, tais quais compressores e reverbs que podem ser adicionados a programas de edição e mixagem de áudio.

**Sequência:** conjunto de cenas gravadas em determinado ambiente ou relativas a alguma ação.

**Sessão:** projeto criado por um software que contém uma linha de tempo contínua, em que as informações sonoras e/ou visuais vão sendo organizadas.

**Som-direto:** som gravado no *set* de filmagem.

**Sound effects:** efeitos sonoros não naturais e não representativos.

**Trilha sonora ou banda sonora:** conjunto completo de sons do filme, composta por três elementos: a voz (diálogos, narração, monólogos etc.), os ruídos (efeitos sonoros) e a música.

**Vozerio:** *Walla*.

**Walla:** conjunto de vozes gravadas para determinado ambiente, em que importa apenas a massa sonora de vozes gerada e não a possibilidade de distinguir vozes destacadas. Um bom *walla* resulta em uma massa de vozes não compreensíveis.